

वीर सेवा मन्दिर दिल्ली

★

३९८२

क्रम संख्या

काल म

खण्ड

नामवरसिंह	---	१
—हिन्दी-साहित्य के इतिहास-ग्रन्थ और		
आचार्य शुक्ल की देन :		
बाबू गुलाबराय	---	२४
—आदिकाल की सामग्री का पुनर्परीक्षण :		
आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी		३०
—सन्त काव्य की परम्परा :		
पराशुराम चतुर्वेदी	---	४२
—भक्ति-काव्य		
डॉ० श्री कृष्णकाज	---	५०
रीति-काव्य		
★ डॉ० भगीरथ मिश्र	---	६०
—आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास :		
प्रकाशचन्द्र गुप्त	---	७१
—आधुनिक युग का पूर्वार्द्ध :		
प्रकाशचन्द्र गुप्त	---	८३
—दो महायुद्धों के बीच हिन्दी कविता :		
नरेन्द्र शर्मा	---	१०२
—हिन्दी उपन्यास :		
नखिल खिलोचन शर्मा	---	१११
—ऐतिहासिक उपन्यास :		
समाकर माधवे	---	१२०

आ जो च ना

कृ ५

अक्टूबर १९५२

कि ३)

इस विरोधांक का ५)

—

—हिन्दी कहानी :

ठाकुरप्रसादसिंह --- १३२

—आधुनिक हिन्दी कहानी :

देवराज उपाध्याय --- १४४

—हिन्दी नाटकों का विकास :

बच्चनसिंह --- १५०

—हिन्दी का निबन्ध-साहित्य :

एक सर्वेक्षण :

विजय शंकर मल्ल --- १६१

—हिन्दी आलोचना :

आचार्य मन्दबुद्धारे बाजपेयी --- १७४

—पृथ्वीराज रासो का काव्य-सौष्टव्य :

डॉ० विपिनचिहारी त्रिवेदी १८२

—मूसलगर :

डॉ० सत्येन्द्र --- १९७

—रामचरितमानस :

डॉ० शंभु राघव --- २०६

—विहारी सतसई :

बिरबन्धर 'मानव' --- २१७

—कामायनी :

गजानन माधव मुक्तिबोध --- २२४

—कामायनी की दार्शनिक दृष्टभूमि :

विजयेन्द्र स्नातक --- २२६

—गोदान :

गोपालकृष्ण कौल --- २३७

आलोचना

सामाजिकीय

प्रकाशकीय

मान्य पाठकों को इतिहास अंक की अक्टूबर मास से प्रतीक्षा है। इसके प्रकाशन में जो अलक्ष्य देरी हुई है उसके लिए हम सभी पाठकों के सम्मुख अनुरदायी हैं, परन्तु हमें विश्वास है कि हमारे पाठकों को इस बात में सन्देह न होगा कि यदि अपरिहार्य कठिनाइयों न उपस्थित हो गई होती तो अंक समय से ही उन्हे मिलता। फिर भी विलम्ब के लिए हमें हार्दिक खेद है। भविष्य के लिए हम सभी पाठकों को आश्वासित करना चाहते हैं कि 'आलोचना' नियमित रूप से समय पर ही निकला करेगी।

इतिहास विशेषांक

जब इतिहास अंक की घोषणा की गई थी तो अनुमान था कि इस विशेषांक की कुल सामग्री २५० पृष्ठों में समा मकेगी। जैसा कि आप देखेंगे, इस अंक के २५६ पृष्ठों में इतिहास-सम्बन्धी सामग्री का आधा भाग ही प्रकाशित हो सका है। इससे अधिक सामग्री एक ही अंक में देना किसी प्रकार सम्भव न देख हमने निश्चय किया है कि अगला अंक 'इतिहास शेषांक' के नाम से निकले। तदनुसार जनवरी १९५३ के अंक में इतिहास-सम्बन्धी वह सामग्री ही छपेगी जो हमारे पास शेष है। इस अंक की सूची 'इतिहास अंक' के कवर के तीसरे (अन्दर के) पृष्ठ पर छपी है। अक्टूबर ५२ और जनवरी ५३ के दोनों अंकों में प्रकाशित लेख हिन्दी साहित्य के आलोचनात्मक इतिहास का अद्वितीय आकलन बन गए हैं।

—प्रबन्ध-विभाग
आलोचना

थी। उस समय की पुराण-कथाएँ (मिथ्स) इस बात का प्रमाण हैं कि देवमाला और प्रलय के बाद पंचभूतों से जगत् की उत्पत्ति की कल्पना करके आदिम मनुष्य ने एक ऐसे ऐहिक सिद्धान्त की उद्भावना की थी जिसके द्वारा उसने प्रकृति को स्वयं अपनी सफलताओं की छवियों (इमेज) में अंकित करके देखा था और सामाजिक उत्पादन की अपनी प्रयोगशील चेष्टाओं में प्रकृति को भी मानवीय धातु से गड़ डाला था। आदिम मानव की पुराण-कथाएँ (मिथ्स) चाहे कोरी कल्पनाएँ ही क्यों न हों, किन्तु उनमें ऐतिहासिक सत्य निहित है। जीवन और जगत् का जो प्रतिबिम्ब संघर्षशील आदिम मनुष्य के मानस पर पड़ा, उसकी चेतना से उसने विश्व का एक सुसम्बद्ध, वैज्ञानिक विवरण देने का प्रथम प्रयास किया था। सभी देशों की पुराण-कथाओं में भगवान् को ही सृष्टि का कर्ता माना गया है। लेकिन आदिम मनुष्य ने इस सृष्टि को तो है ही, स्वयं भगवान् को भी मनुष्य की छवि (इमेज) में ही डाला है। इस प्रकार इस परिकल्पना में भगवान् तो केवल कार्य-कारण-शृङ्खला की प्रथम कड़ी था। किन्तु बाद में, वर्ग-समाज के पैदा होने पर, इतिहास एक भिन्न चीज बन गया। इतिहासकारों ने आदिम मानव की परिकल्पना को उलट दिया। दावा किया गया कि मनुष्य ने अपनी छवि में भगवान् को नहीं, बल्कि भगवान् ने अपनी छवि में मनुष्य को बनाया है, और इतिहास मनुष्य द्वारा भगवान् के ही आदेशों-उद्देश्यों के पालन और पूर्ति का वृत्त है। अर्थात् इतिहासकार ने इतिहास की वस्तु और सामग्री में से किसी पैटर्न, व्यवस्था, नियम की खोज बन्द करके केवल अदृष्ट द्वारा आरोपित नियमों और व्यवस्थाओं को ही स्वीकार कर लिया। यह जगत् भगवान् की लीलाभूमि समझा गया और प्रत्येक महाप्रलय के बाद सतयुग, त्रेता, द्वापर और कलियुग की पुनरावृत्ति होते जाना, स्वर्ग

या नरक की प्राप्ति के लिए कर्मानुसार चौरासी लाख योनियों में भटकना या मोक्ष प्राप्त कर लेना ही इस जीवन और जगत् का रहस्य और उद्देश्य माना गया।

किन्तु इसके भी बाद जब मध्ययुग की सामन्ती व्यवस्था को चुनौती देता हुआ पूँजीवादी वर्ग उठा तो उस प्रारम्भिक उत्थान के चेतना-विकासी जागरण-युग में मनुष्य और व्यक्ति की महत्ता स्वीकार की जाने लगी। फलतः इतिहास का केन्द्र स्वर्ग से उतारकर पृथ्वी पर ले आया गया और नरेशों के अन्तःपुरों और दरबारों से हटकर सामान्य जीवन में और समर-भूमि के रक्त-सिंचित मैदान से अलग करके मनुष्य की सभ्यता के विकास-पथ के बीच स्थापित किया गया। और यह समझने के लिए कि मनुष्य आदिम युग की वहशी और बर्बर अवस्थाओं से निकलकर 'सभ्यता' के युग में कैसे आया, उस युग के सच-विकसित समाज-शास्त्रीय ज्ञान के आधार पर इतिहास के नियामक कारणों की खोज आरम्भ हुई। किसी ने सिद्ध किया कि महान् व्यक्तियों की प्रतिभा ही इतिहास की संचालिका शक्ति है, महान् व्यक्ति ही इतिहास के निर्माता हैं, अतः उनकी जीवनियों का अध्ययन ही इतिहास का अध्ययन है। किसी ने दावा किया कि मनुष्य का संचित ज्ञान ही ऐतिहासिक विकास का मूल कारण है। किसी ने वैज्ञानिकों के अन्वेषणों और शिल्पियों के शिल्पज्ञान को ही मूल कारण बताया। किसी ने भौगोलिक स्थिति, जलवायु तथा भूमि की विशेषताओं को ही इतिहास का नियामक माना। और किसी ने नये पूँजीवादी साम्राज्यों का एशिया, अफ्रीका और दक्षिण अमरीका में विस्तार होते देखकर जातिगत (रैशियल) विशेषताओं और रक्त की शुद्धता को ही तमाम ऐतिहासिक विकास और मानव-जीवन की समृद्धियों का उपयोग करने का अधिकारी होने का मूल

कारण ठहराया। कहने का तात्पर्य यह कि नई पूँजीवादी व्यवस्था से उत्पन्न यांत्रिक भौतिकवादी दृष्टिकोण के फलस्वरूप इतिहास के अनेक एकांगी सिद्धान्त समय-समय पर यूरोपीय रिनेसैंस (सांस्कृतिक नवजागरण) के बाद सामने आए, जिन्होंने ऐतिहासिक वास्तविकता को केवल ऊपरी सतहों पर ही जौंचा-परखा। ये सिद्धान्त इतिहास की गति को समग्र रूप से देखने-समझने की वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि न दे पाए। अवसरानुकूल इन दृष्टिकोणों का आश्रय लेकर जहाँ विकासशील पूँजीवाद ने मानव-प्रगति में योग दिया, वहाँ अपने हासकाल में उसने सारी मानव-जाति को महायुद्धों की आग में भौंकने का औचित्य भी मनवाना चाहा। आज पूँजीवादी समाज को आन्तरिक असंगतियों इतनी तीव्र हो गई हैं कि उसकी व्यवस्थित अव्यवस्था व्यापक अराजकता में परिणत हो चुकी है। ऐसे में इतिहास का अध्ययन सामाजिक जीवन के सत्य को जानने और उसके विकास-नियमों का उद्घाटन करने के लिए करना प्रभुवर्ग के लिए निरापद नहीं रहा। इसीलिए सब मिद्धान्तों और दृष्टिकोणों को पूर्व-ग्रह घोषित करके यह सिद्ध करने की कोशिश हो रही है कि इतिहास में किसी पैटर्न या विकास-धारा की खोज करना व्यर्थ है, क्योंकि इतिहास असंबद्ध घटनाओं और अदृष्ट कारणों का ही पुञ्ज है। या फिर वैज्ञानिकता का और सूत्र उपक्रम करके यह सिद्ध किया जा रहा है कि इतिहास अनेक कारणों और तथ्यों से मिलकर बनता है। उनमें से किसी को कम या अधिक महत्त्व का कहना असम्भव है, इसलिए इतिहासकार का कार्य केवल इतना है कि वह इन तथ्यों के कार्य-कारण-सम्बन्धों का निर्धारण किये बिना ही, निरपेक्ष भाव से केवल एक के बाद दूसरे तथ्य को क्यों-का-त्यों दर्ज करता जाय।

परन्तु मनुष्य का इतिहास कोई असम्बद्ध

घटना-पुञ्ज नहीं, एक रचनात्मक प्रक्रिया (प्रोसेस) है, और इतिहास की दृष्टि में केवल उन घटनाओं, तथ्यों और कार्यों का ही महत्त्व है जो सामाजिक जीवन के लिए अर्थवान् हैं, जो सामाजिक जीवन को और इस प्रकार व्यक्तियों के जीवन को प्रभावित करते हैं। मनुष्य यदि वास्तविकता—जीवन और प्रकृति—के सत्य का बोध प्राप्त कर सकता है, जैसा कि विज्ञान द्वारा उसने किया है और करता जा रहा है, तो वह इतिहास द्वारा सामाजिक जीवन के सत्य का बोध भी प्राप्त कर सकता है। और मनुष्य ने ठोस ऐतिहासिक तथ्यों और विकास-धारा का अध्ययन करके इतिहास के वैज्ञानिक दृष्टिकोण का विकास भी कर लिया है जो धार्मिक और यांत्रिक भौतिकवादी दृष्टिकोणों से भिन्न है। वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अनुसार इतिहास में परिवर्तन की गति न आघृतिमूलक है न भगवान् या महान् व्यक्तियों की इच्छा से संचालित है और न भौगोलिक परिस्थितियों या जातीय (रैशियल) विशेषताओं से नियमित है। वास्तव में जीवन की परिस्थितियों ही इतिहास की कर्तव्यमुखी गति-विधियों का नियमन करती हैं। इनमें भौगोलिक परिस्थितियों का महत्त्व आनुवंशिक ही है, क्योंकि वे समाज के विकास में केवल सहायक या बाधक हो सकती हैं, उसका मूल कारण नहीं बन सकती। जीवन की परिस्थितियों में भौतिक मूल्यों को पैदा करने वाली, मनुष्य की 'उत्पादन प्रणाली' ही ऐतिहासिक विकास का सबसे महत्त्वपूर्ण और निर्णायक कारण है। 'उत्पादन-प्रणाली' के अन्तर्गत 'उत्पादन की शक्तियाँ' भी आती हैं और 'उत्पादन-सम्बन्ध' भी, अर्थात् इसमें उत्पादन-यन्त्र और अपने अनुभव और श्रम-कौशल से इन उत्पादन-यन्त्रों को बनाने और प्रयोग में लाने वाले मनुष्य भी शामिल हैं और उत्पादन-सम्बन्ध भी, अर्थात् मनुष्य का यह सामाजिक जीवन, जिसके पारस्परिक सहयोग

या वर्ग-शोषण पर आधारित समाज-सम्बन्धों में एक-दूसरे से बँधकर मनुष्य भौतिक मूल्यों के उत्पादन-कार्य में अनिवार्यतः संगठित होते हैं।

इस सतत परिवर्तनशील उत्पादन-क्रिया और समाज-संबन्धों में पड़कर ही मनुष्य वास्तविकता के सत्य का बोध करने वाली ऐन्द्रिक चेतना का विकास करता है और राजनीतिक संगठनों, विचार-धाराओं, सिद्धान्तों, कलाओं, साहित्यों और संस्कृतियों को जन्म देता है। जीवन की परिस्थितियाँ ही विचारों को जन्म देती हैं, लेकिन इससे विचारों का महत्त्व कम नहीं हो जाता। 'विचार' चाहे इतिहास की गतिविधि के निर्णायक तत्त्व न हों, किन्तु अपनी प्रचण्ड शक्ति से उसकी प्रगति में साधक या बाधक बन सकते हैं और बनते हैं। इस प्रकार समाज का इतिहास उत्पादन-प्रणाली के विकास का इतिहास है, अतः हमें मनुष्य या जन-समूह का इतिहास है; क्योंकि वही भौतिक-मूल्यों का निर्माण करता है, और अन्त में, जीवन के सामाजिक और वैचारिक क्षेत्रों में अविराम होते आने वाले परिस्थिति-जन्म-वर्ग-संघर्ष का इतिहास है जिसके माध्यम से ही अब तक इतिहास का ऊर्ध्वोन्मुखी विकास संभव हुआ है और उत्पादन की शक्तियों ने इतनी उन्नति कर ली है कि एक ओर यदि वर्ग-समाज के उत्पादन-सम्बन्ध और उसके पोषक विचार अब इतिहास की प्रगति के मार्ग में बाधक बन गए हैं, तो दूसरी ओर एक ऐसे वर्गहीन, शोषणहीन समाज की स्थापना हकीकत बन गई है जो मनुष्य की सर्वोत्तम प्रगति के लिए अनुकूल सामाजिक परिस्थितियों का निर्माण कर सके। मनुष्य का इतिहास अब तक मानव-शक्ति के इस लक्ष्य की ओर ही ऊर्ध्वोन्मुखी विकास करता आया है, और कर रहा है।

साहित्य के इतिहास की समस्या के प्रसंग में इस भूमिका की आवश्यकता इसलिए पड़ी

कि सामान्य इतिहास-सम्बन्धी धारणाएँ और दृष्टिकोण साहित्य, कला, संस्कृति, दर्शन, विज्ञान आदि सभी क्षेत्रों के विशिष्ट इतिहासों के अध्ययन को भी प्रभावित करते हैं। और यदि प्रचलित दृष्टिकोण एकांगी हो तो उस दृष्टि से लिखा गया साहित्य का इतिहास भी एकांगी होगा—वह न साहित्यिक आन्दोलनों और प्रवृत्तियों का ही सही विवेचन कर पायगा और न प्राचीन तथा आधुनिक साहित्य की श्रेष्ठ कृतियों का वैज्ञानिक मूल्यांकन ही कर सकेगा। किन्तु साहित्य के इतिहास के लिए वैज्ञानिक दृष्टिकोण को अपनाने का तात्पर्य यह नहीं कि ऐतिहासिक तथ्यों को किसी पूर्व-निर्धारित योजना या विचार-सूत्रों की परिधि के भीतर ढूँढ-ढाँढकर भर दिया जाय। या समाज और साहित्य का सीधा सम्बन्ध निर्धारित करने के लिए यह सिद्ध किया जाय कि समाज का सामान्य आर्थिक-राजनीतिक विकास जिस स्तर तक हो चुका होता है, साहित्य और कला का विकास भी उसी स्तर का होता है। या साहित्य के वर्ग-आधार को उद्घाटित करने के लिए प्राचीन काल के या आधुनिक काल के श्रेष्ठ लेखकों को शोषक वर्गों की विचार-धारा का ही प्रतिबिम्बन करने वाला सिद्ध किया जाय, या अवसर के अनुकूल उनकी साधारण जन की आर्थिक समस्याओं या विषमताओं से सम्बन्ध रखने वाली इक्की-दुक्की उक्तियों के उद्धरण देकर उन्हें प्रगतिशील और क्रान्तिकारी ठहराया जाय। इतिहास के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण की अनिवार्यता आज इसलिए पैदा हो गई है कि हिन्दी में अधिकतर एकांगी समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण ही प्रचलित हैं। शुद्ध कलावादी दृष्टिकोण से तो इतिहास नहीं लिखे गए, लेकिन न्यूनाधिक मात्रा में एकांगी समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण आचार्य शुक्लजी से लेकर आज तक अपनाए जाते रहे हैं, चाहे वे समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण राष्ट्रीय विचार-धारा से प्रेरित

हों या मार्क्सवादी विचार-धारा से। इर्ष की बात है कि हमारे सुयोग्य सहयोगी और हिन्दी के उदीयमान आलोचक श्री नामवरसिंह ने अपने निबन्ध 'इतिहास का नया दृष्टिकोण' में हिन्दी-साहित्य के प्रमुख इतिहास-ग्रन्थों की खूबियों और खामियों का वैज्ञानिक विवेचन किया है और हिन्दी-साहित्य के इतिहास की समस्याओं का भी अत्यन्त सूक्ष्मता से निदर्शन कराया है। हमे उनके तर्कों को दुहराने की जरूरत नहीं।

समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोणों के अपनाने जाने के सम्यग्ध में केवल इतना कह देना ही पर्याप्त होगा कि हमारे राष्ट्रीय जीवन की सामान्य परिस्थितियों ने ही अब तक इन दृष्टिकोणों को औचित्य प्रदान किया है। सभी जानते हैं कि देश की अन्य प्रमुख भाषाओं के आधुनिक साहित्यों की ही तरह हिन्दी का आधुनिक साहित्य भी हमारे राष्ट्रीय जागरण के युग की पैदावार है। या कहे कि राष्ट्रीय जागरण ही आधुनिक युग में 'भारतीय सांस्कृतिक नव-निर्माण' (रिनेसैंस) की अन्तःप्रेरणा बना है। हिन्दी में सांस्कृतिक पुनरुत्थान की लहर भारत-तेन्दु के समय से ही वास्तविक रूप में शुरू हुई। तभी से नई राष्ट्रीय चेतना के फलस्वरूप साहित्य के इतिहास की खोज और लेखन का कार्य शुरू हुआ। इतिहास की यह खोज कभी निरुद्देश्य नहीं रही। साधारण जनता को ही अपने देश की गौरवशाली तथा जीवन्त 'सांस्कृतिक विरासत' का वास्तविक उत्तराधिकारी होने की घोषणा चाहे पहले-पहल प्रगतिशील लेखक-आन्दोलन ने ही की हो और इस विरासत की रक्षा करने का बीड़ा भी उठाया हो, लेकिन यदि देखा जाय तो भारत-तेन्दु के समय से ही हिन्दी के देशभक्त लेखक अपनी-अपनी समझ-बूझ के अनुसार इस कार्य को इतने स्पष्ट शब्दों में घोषित किये बिना ही करते आ रहे थे। राष्ट्रीय चेतना के विकास के साथ-साथ

'सांस्कृतिक विरासत' को सुरक्षित करने तथा उसे जन-साधारण तक पहुँचाने की किया अधिक व्यापक आधार खोजती गई। शिवमिंह 'सरोब' से लेकर आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी तक हमारे साहित्य के इतिहासकारों ने चाहे मध्ययुगीन हिन्दी कवियों के वृत्त एकत्र किये हो, चाहे अतीत के रत्नों को खोजकर उन्हें पाश्चात्य देशों के साहित्यकारों से अधिक महान् और गौरव-शाली सिद्ध किया हो, चाहे साहित्य की प्रवृत्तियों का निर्धारण करके इतिहास को व्यवस्था और नियम देकर उन प्रवृत्तियों की कारणभूत सामाजिक-राजनीतिक परिस्थितियों का आकलन किया हो, चाहे 'लोक-मंगल' की कसौटी पर साहित्य की प्रवृत्तियों और कवियों को परखा हो, या चाहे हिन्दी-साहित्य के विकास की भूमिका की खोज में वैदिक-काल से लेकर अपभ्रंश-काल तक की सम्पूर्ण भारतीय चिन्ता-धारा के विविध प्रभावों के साने-साने का उद्घाटन किया हो, अन्ततः इन सभी विचारकों का व्यक्त या अव्यक्त उद्देश्य सांस्कृतिक विरासत पर स्वतन्त्रता-संग्राम में भाग लेने वाली जागरूक भारतीय जनता के उत्तराधिकार को प्रमाणित करना ही था। यह दूसरी बात है कि वर्ग-चेतना के अभाव में, इस विरासत में कौनसे तत्व प्राणवन्त और प्रगतिशील हैं और कौनसे अपनी उपयोगिता खोकर निर्जीव और प्रतिक्रियावादी हो चुके हैं, उनको एक-दूसरे से विलगाने की वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि इन देशभक्त इतिहासकारों के पास नहीं रही। अतीत के भयङ्कर में जो-कुछ था वह सब उन्होंने सहेजकर जमा कर लेना चाहा। हिन्दी-साहित्य के इतिहास के विद्यार्थी इन तथ्यों से परिचित हैं कि स्वयं शुक्लजी ने भी चाहे प्राचीन लेखकों के काव्य-तत्त्व का विवेचन क्यों न किया हो, पर उनके काव्य की विचार-वस्तु को वास्तविकता की कसौटी पर नहीं परखा। इसीलिए प्राचीन लेखकों का सम्यक् मूल्यांकन

नहीं हुआ; केवल उनकी काव्य-शक्ति का विवेचन और अपनी-अपनी धार्मिक मान्यताओं के अनुसार उनकी भक्ति-भावना की प्रभाववादी ढंग से प्रशंसा ही की गई। अधिक-से-अधिक इतना अवश्य स्वीकार किया गया कि मध्ययुग में सामन्ती वर्ग की नैतिकता और सामाजिक रूढ़ियों के विरुद्ध जन-चेतना धार्मिक आन्दोलनों के रूप में फूट पड़ी थी, और भक्ति-काव्य इसी लोक-चेतना का परिणाम था।

इसीलिए, आज भी मनुष्य के सामान्य इतिहास के ऊर्ध्वोन्मुखी विकास की दृष्टि से और विशेषकर अपने देश के राष्ट्रीय जागरण से प्रेरित 'सांस्कृतिक नवनिर्माण' की दृष्टि से जिसकी प्रक्रिया को अभी पूरा होना निःशेष है, स्थायी विश्व-शान्ति, जनवादी समाज और मुक्त-जीवन के लिए संघर्ष करने वाले सर्व-साधारण के हित में अतीत से प्राप्त 'सांस्कृतिक विरासत' को सुरक्षित करने का प्रश्न हिन्दी-साहित्य के इतिहास की सबसे महत्वपूर्ण समस्या है, ताकि जनता इस स्फूर्तिदायी और चेतना-विकासी विरासत से वंचित न रहे। अतः सांस्कृतिक विरासत के प्रश्न को पूरी गम्भीरता से यहाँ उठाना ही हमारा उद्देश्य है, क्योंकि इस प्रश्न का समाधान करके ही हिन्दी-साहित्य के इतिहास का वैज्ञानिक अध्ययन सम्भव है। अन्य प्रश्न, जैसे काल-विभाजन की समस्या या हिन्दी में खोज-कार्य की समस्या आदि, महत्वपूर्ण होते हुए भी गौण हैं।

अपनी पुस्तक 'A Contribution to the Critique of Political Economy' में यूनान की देवमाला या पुराण-कथाओं पर टिप्पणी देते हुए कार्लमार्क्स ने 'सांस्कृतिक विरासत' का प्रश्न उठाया था। यह बताते हुए कि कला के कई सर्वोच्च विकास-कालों का सीधा सम्बन्ध न समाज के सामान्य विकास के साथ रहा है और न उसके भौतिक आधार और

ऊपरी ढाँचे के संगठन के साथ, मार्क्स ने ग्रीक (यूनानी) कला का उदाहरण दिया था। और यह स्पष्ट करते हुए कि चूँकि ग्रीक-कला की विचार-वस्तु ग्रीक-जीवन से ही ली गई थी और वह सीधी उस जीवन की ही पैदावार थी, इसलिए पौराणिक विचारों पर आधारित कला की आवृत्ति इस औद्योगिक युग में निश्चय ही नहीं हो सकती, मार्क्स ने प्रश्न उठाया था, "इस विचार को समझने में कठिनाई नहीं है कि ग्रीक-कला और महाकाव्य सामाजिक विकास के एक विशेष युग की पैदावार हैं और उसी से बँधे हैं। कठिनाई तो यह समझने में आती है कि वह आज भी हमारे अन्दर सौन्दर्य-बोध करके आनन्द देने में क्यों समर्थ हैं और कई अर्थों में उन्होंने कला के ऐसे प्रतिमान और नमूने पेश किये हैं जिनकी अछूता को पा लेना असम्भव है।"

यह निश्चित है कि मनुष्य के भावों की चिरन्तन सत्ता का दावा करके इस प्रश्न का वैज्ञानिक या इतिहास-संगत उत्तर नहीं दिया जा सकता। इसका उत्तर पाने के लिए हमें, 'कला क्या है?' इस प्रश्न को समझना होगा और सामाजिक जीवन से कला के सम्बन्ध-सूत्रों को खोज निकालना होगा। तभी विगत युगों की अछूत कलाकृतियों की चिरन्तन महानता का रहस्य उद्घाटित हो सकेगा और सांस्कृतिक विरासत का प्रश्न अपने सही रूप में समझा जा सकेगा। इस प्रकार यदि देखें तो साहित्य के इतिहास की समस्या बहुत-कुछ साहित्य के समीक्षा-शास्त्र की ही समस्या है।

साहित्य और कला वस्तु-चित्रों तथा मानव-चरित्रों की भाषा में जीवन के वैविध्यपूर्ण और परस्पर-विरोधी सम्बन्धों और अन्तर्सम्बन्धों के यथार्थ को उसके गर्भ में विकासमान सम्भावनाओं की दृष्टि से मूर्त और कलात्मक रूप में प्रतिबिम्बित करती है। साहित्य और कला की कृतियाँ

इसका परिणाम होती हैं। जगत् और जीवन के सत्य को जिस प्रकार विज्ञान 'विचारों' के माध्यम से सिद्ध और प्रमाणित करता है, कला वास्तविकता सत्य या अन्तर्द्वन्द्व को रूप-चित्रों (इमेज) के माध्यम से दर्शनीय बनाकर इन्द्रियगम्य बनाती है। इस प्रकार वर्ग-समाज की कला या साहित्य और अब तक की कला और साहित्य का निर्माण वर्ग-समाजों में ही हुआ है—सनाथारी वर्गों की चेतना-मात्र का प्रतिबिम्बन नहीं है, जिसके कारण कला-साहित्य का वर्ग-आधार खोजने के लिए कलाकारों-साहित्यकारों को शोषक वर्गों की विचार-धारा का प्रतिनिधि सिद्ध किया जाय। यह तो सभी जानते हैं कि एक वर्ग-समाज की समाज-व्यवस्था शोषक-शोषित के सम्बन्धों से नियमित होती है। फलतः शोषक-वर्ग की विचार-धारा ही ऐसे समाज में न्याय-सम्मत विचार-धारा होती है। किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि शोषित वर्गों की अपनी विचार-धारा होती हो नही। इन दोनों विचार-धाराओं के निरन्तर संघर्ष और सम्पर्क तथा विगत के संचित ज्ञान से मिलकर ही किसी वर्ग-समाज की जीवन-परिस्थितियों के अनुसार सोचने-विचारने की पद्धतियाँ बनती हैं। कलाकार या साहित्यकार को भी अन्य लोगों की ही तरह जन्म के साथ ही समाज की प्रचलित वर्ग-विचार-धारा और अतीत के संचित ज्ञान का कोष उपलब्ध होता है। परन्तु सच्चा कलाकार या साहित्यकार अपनी वस्तुनिष्ठा और संवेदना के सहारे समाज-लब्ध वर्ग-विचार-धारा और विचार-सूत्रों के ही माध्यम से सामाजिक और व्यक्ति-जीवन की वास्तविकता को अभिव्यक्ति दे देता है, और इस प्रकार सामाजिक सत्य का उद्घाटन करता है। उदाहरण के लिए तुलसीदास के लिए तत्कालीन समाज में प्रचलित सामन्ती दृष्टिकोण के कारण नारी चाहे 'सहज अपावन' और 'ताड़न की अधि-कारी' ही क्यों न रही हो, किन्तु उन्होंने 'राम-

चरितमानस' में या अन्यत्र नारी के जो मूर्त चित्र खींचे हैं, उनमें नारी का चरित्र अपनी पूर्ण मानवीय गरिमा के साथ उभरकर सामने आया है। कहने का तात्पर्य यह है कि जिस प्रकार वर्ग-समाजों के वर्गधर्मों में जकड़ी रहने पर भी भूमिक जनता ही वास्तव में भौतिक मूल्यों का उत्पादन करती आई है और इस प्रकार अपना रक्त-स्वेद बहाकर समूचे मानव-समाज को वर्ग-हीन समाज के लक्ष्य की ओर आगे बढ़ाती आई है, उसी प्रकार वर्ग-समाजों की परिस्थितियों से उत्पन्न विचार-शृङ्खलाओं या जीवन-जगत् को देखने की दृष्टि-सीमाओं से आबद्ध कलाकार और साहित्यकार भी वास्तविकता के सत्य को रूपायित करते आए हैं। नये मानव-मूल्यों की सृष्टि करते हुए मनुष्य के सांस्कृतिक अथवा कहे मानवीय आध्यात्मिक विकास को पग-पग आगे बढ़ाते आए हैं तथा मनुष्य के हृदय में वर्ग-समाज के शोषण-सम्बन्धों का अन्त करके मानवीय समाज-सम्बन्धों की स्थापना करने की मुक्ति-कामी आकांक्षा जगाते आए हैं। इसीलिए उनकी कृतियों में मानवीय हृदय का स्पन्दन और श्वास की गरमाई है, जो सहज ही मनुष्य के भविष्य में विश्वास जगाती है और विगत और वर्तमान की समस्याओं को उनके वास्तविक रूप में समझने की अन्तर्दृष्टि देती है। उनकी या किसी भी युग के कलाकार और साहित्यकारों की प्रतिभा, ईमानदारी और उनकी कृतियों की कलात्मक श्रेष्ठता को परखने की वैज्ञानिक कसौटी भी यही है कि जाँच करके यह देखा जाय कि अपने जीवन-काल की ऐतिहासिक परिस्थितियों द्वारा प्राप्त अनिवार्य विचार-सीमाओं के होते हुए भी उन्होंने एक सच्चे कलाकार की सत्यान्वेषी वस्तुनिष्ठा से अपने युग-जीवन की वास्तविकता या सत्य का कितना यथार्थ और मूर्त चित्रण किया। अर्थात् उन्होंने अपने जीवन-काल की विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों से उत्पन्न निर्यायकारी

सामाजिक समस्याओं को और उनके प्रति समाज के सभी वर्गों की स्थिति को खली आँखों से देखकर कहाँ तक एक कलाकार के वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण से, व्यक्ति-विवेक के माध्यम से, समाज के सभी वर्गों के अन्तर्भूतों को चित्रित किया है। साहित्य-कला की यह कसौटी साहित्य-कला के इतिहासों, महान् साहित्यकारों-कलाकारों की श्रेष्ठ कृतियों की परम्परा से निर्धारित है। कला चूँकि वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करती है इसलिए उसमें व्यक्त किसी भी विचार की सच्चाई वास्तविकता से तुलना करके ही जाँची जा सकती है।

इतिहास की यह वस्तुवादी दृष्टि ही सांस्कृतिक विरासत का सही मूल्यांकन कर सकती है और शोषक समाज में 'प्रगति' के सही अर्थ से हमें परिचित करा सकती है। जिस तरह प्राचीन काल के लेखक अपने जीवन-काल की विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों से उत्पन्न व्यापक सामाजिक जीवन के सत्-असत् और भंगल-अभंगल पक्षों से तटस्थ नहीं रहे, बल्कि उन्होंने अपने हृदय की पूरी कदग और समवेदना से शोषित जनता की जीवन-परिस्थितियों का चित्रण किया और सत्य और न्याय का पक्ष लिया, उसी प्रकार आज का इतिहासकार भी समाज के ऊर्ध्वोन्मुखी विकास के प्रति तटस्थ नहीं हो सकता। तटस्थ होकर वह न प्राचीन लेखकों की महान् कृतियों का मूल्यांकन कर सकता है और न 'सांस्कृतिक विरासत' की रक्षा ही। इसलिए आज साहित्य के इतिहासकार के सामने प्रश्न केवल इतना ही नहीं है कि केवल भक्ति-काव्य, रीति-काव्य या आधुनिक काल की छायावाद, यथार्थवाद आदि

प्रवृत्तियों को उन विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों के प्रसंग में रखकर बोलें, जिन्होंने इन धाराओं को जन्म दिया तथा जिन्हें इन धाराओं ने प्रतिबिम्बित करके प्रभावित किया, बल्कि उसके सामने यह समस्या भी है कि वह—यदि हिन्दी-साहित्य को सीमा में ही रहे तो—चन्द, कबीर, जायसी, सूर, तुलसी, केशव, बिहारी देव, पद्माकर, घनानन्द, मतिराम, भूषण आदि मध्य-युग के प्रमुख भक्त और रीतिवादी कवियों तथा राष्ट्रीय जागरण-युग के भारतेन्दु, श्रीधर पाठक, रत्नाकर, अयोध्यासिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त, प्रेमचन्द, प्रसाद, निराला, पन्त आदि साहित्यकारों की कृतियों के अध्ययन से उनकी वास्तविक महत्ता को उद्घाटित करे कि किम प्रकार वर्ग-समाज के इन प्रह्लादों ने वर्ग-समाज की विशिष्ट परिस्थितिजन्य विचार-सीमाओं में आवद्ध रहते हुए भी अपनी प्रतिभा से मनुष्य के गत जीवन या वर्तमान जीवन के सजीव चित्र अक्षित किये हैं, जिनका फलात्मक सौन्दर्य, अर्थ-गाम्भीर्य और उदात्त मानववादी नैतिक अन्तःस्वर वर्तमान जीवन की विडम्बनाओं से संघर्ष करने वाले आधुनिक पाठक को भी प्रेरणा, स्फूर्ति, आशा और नई अन्तर्दृष्टि प्रदान करते हैं। हमारे राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय जीवन का संघर्ष जितना ही तीव्र होता जाता है, 'सांस्कृतिक विरासत' के सही मूल्यांकन का प्रश्न भी उतना ही महत्वपूर्ण होता जाता है और इस समस्या को हल करने के लिए साहित्य के वैज्ञानिक इतिहास की अनिवार्यता भी बढ़ती जाती है।

—शिवदानसिंह चौहान

निबन्ध

नामवरसिंह

इतिहास का नया दृष्टिकोण

मनुष्य अपने इतिहास का ही नहीं, इतिहास-विधायक दृष्टिकोण का भी निर्माण करता है और 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' जीवन-जगत् के प्रति ऐसा ही सर्वव्यापी दृष्टिकोण है जिसे आधुनिक युग की इतिहास-शिल्पी शक्तियों ने गढ़कर अस्त्र के रूप में अपनाया है। परन्तु अभी तक इसे सम्पूर्ण मानव जाति नहीं अपना सकी है; कुछ इतिहास-विरोधी शक्तियाँ इसकी प्रगति में बाधा डालने के लिए नित्य नये शिष्टों को छोड़ रही हैं—कभी खण्डन तो कभी संशोधन; कभी परम्परा के नाम पर उसका बहिष्कार तो कभी उसके पुराना पड़ जाने की शिकायत, आदि आदि। इस तरह के प्रयत्न दर्शन, राजनीति, अर्थशास्त्र, भाषा-विज्ञान आदि अन्य विचार-प्रणालियों की तरह साहित्य में भी हो रहे हैं। तैयार तो हर क्षेत्र में हर पहलू से भ्रान्ति-निवारण के लिए रहना है, परन्तु इस समय मानव-आत्मा के शिल्पी साहित्यकारों के लिए आवश्यक हो उठा है कि साहित्यिक इतिहास के क्षेत्र में भी उस ऐतिहासिक दृष्टिकोण का निर्वचन करें। इतिहास का वह दृष्टिकोण लोगों के लिए अब अपरिचित नहीं रहा कि उसके मौलिक सिद्धान्तों को दुहराया जाय; प्रत्येक आवश्यकता के सम्मुख उसे प्रस्तुत करना ही प्रयत्न की नवीनता है। आज ऐसे ही प्रयत्न की आवश्यकता है।

परन्तु इतिहास-लेखन का कार्य एकदम नये सिरे से नहीं शुरू करना है। ऐतिहासिक अध्ययन की हमारी अपनी परम्परा है। जब तक हम उस परम्परा का विश्लेषण नहीं कर लेते, हमारा नया प्रयत्न अपूर्ण होगा। नई परिस्थिति में इतिहास का उपयोग करते समय पूर्ववर्ती इतिहासकारों का अनुशीलन अत्यन्त आवश्यक है।

पिछले सौ वर्षों से हिन्दी-साहित्य के तथा कथित इतिहास-ग्रन्थ निकलते आ रहे हैं और समयानुसार उनके दृष्टिकोणों तथा प्रणालियों में विभिन्नता रही है। उन्नीसवीं सदी के प्रायः सभी इतिहास-ग्रन्थ संग्रह हैं। ये संग्रह भी तरह-तरह से किये गए हैं। फ्रांसीसी लेखक गार्सी द तासी ने 'इस्त्वार द ला लितेरात्यूर ऐं दुई ऐं ऐंदुस्तानी' (१८३६ और १८५६ ई०) में ७० कवियों का संग्रह वर्णानुक्रम से किया है तो शिवसिंह सेंगर ने 'शिवसिंह सरोज' (१८७७ ई०) में यों ही एक सङ्ग्रह कवियों का वृत्त एकत्र कर दिया है जिसमें जीवनी के साथ कविताओं के उदाहरण भी

हैं। ग्रियर्सन ने 'भाइरन वर्नक्यूलर लिटरेचर ऑव नॉर्दन हिन्दोस्तान' (१८८६ ई०) में शिवसिंह सरोज की ही सामग्री को कालक्रम से इतिहास का रूप देने की चेष्टा की। इन संग्रहों का प्रयोजन शायद हिन्दी-साहित्य का केवल परिचय देना था और जैसा प्रयोजन वैसा निर्वचन। उन्होंने कुछ प्रसिद्ध और ज्ञात कवियों की सूची छाप दी। यह प्रवृत्ति साहित्य के इतिहास में ही नहीं थी बल्कि उस युग के समस्त ऐतिहासिक दृष्टिकोण का एक अंग-मात्र थी। इतिहास का अर्थ था व्यक्तियों की सूची और उसका उपयोग था कोरी जानकारी प्राप्त करना अथवा अधिक-से-अधिक काव्य के उदाहरणों का रसास्वादन।

आज ऐसे ऐतिहासिक दृष्टिकोण के उपयोग का सवाल उठना तो दूर उसके कुछ दिनों बाद ही समाज ने उसे छोड़ दिया। सांस्कृतिक पुनरुत्थान की लहर ने हमारे देश में नई चेतना ला दी। अंग्रेजी साम्राज्यवाद के विरुद्ध राष्ट्रीयता की भावना उभरी। विदेशियों के विरुद्ध अपने को श्रेष्ठ सिद्ध करने की आकांक्षा हुई। वर्तमान तो उनका दास था, इसलिए अतीत का सहारा लिया गया। स्वतन्त्रता के संग्राम में इतिहास का उपयोग पहली बार करने की चेष्टा की गई। इस प्रवृत्ति ने एक ओर अतीत के छिपे रत्नों को खोजने के लिए प्रेरित किया तो दूसरी ओर उन रत्नों को पुराने-से-पुराना सिद्ध करने तथा विदेशी प्रतिभाओं की तुलना में गौरवशाली दिखाने का प्रोत्साहन दिया। इस भावना ने पूर्ववर्ती इतिहासों के तथ्यपरक कंकाल को त्वचा से ढककर आकार प्रदान किया। उस युग के साहित्य ही नहीं, सभी विषयों के इतिहासों में यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। नागरी प्रचारिणी सभा ने व्यापक रूप से (१६००-१६११ ई०) कवियों की खोज का काम शुरू किया और उसके द्वारा आठ जिल्लों में प्रकाशित रिपोर्टों के आधार पर मिश्रबन्धुओं ने लगभग ५००० कवियों का विशाल वृत्त-संग्रह 'मिश्रबन्धु विनोद' तीन भागों में (१६१३ ई०) लिख डाला। 'हिन्दी नवरत्न' इसी का सार तथा पूरक बनकर सामने आया। इन प्रयत्नों ने दंग तो पुराना ही रखा, परन्तु यह दिखा दिया कि कवि-संख्या की दृष्टि से हिन्दी-साहित्य का इतिहास किसी साहित्य से हीन नहीं है और इसमें ऐसे नवरत्न भी हैं जो ऊँचाई में उभरी नहीं हैं।

शीघ्र ही पुनर्जागरण की भावना वैयक्तिक धरातल से आगे बढ़कर व्यापक सामाजिक क्षेत्र के रूप में उभरी और गांधीजी के साथ राष्ट्रीयता की भावना ने विकास का नया चरण रखा। विचारों में सामाजिक चेतना आई। इतिहास में व्यक्तियों के सहारे समूची जाति का कार्य-कलाप दिखाने की चेष्टा होने लगी। व्यक्ति अपनी समस्त परिस्थितियों के साथ वर्णित हुआ। साहित्य; जो इतिहास के अलग-अलग कवियों की समीक्षाओं का संग्रह था, भिन्न-भिन्न युगों की राजनीतिक-सामाजिक परिस्थितियों के वर्णन से भी संबलित हो उठा। एक युग तथा एक प्रकार की रचना करने वाले कवियों की सामान्य विशेषताओं के अनुसार प्रवृत्तियों तथा युगों का विभाजन किया गया और इन साहित्यिक प्रवृत्तियों को तत्कालीन राजनीतिक-सामाजिक घटनाओं से सम्बद्ध करने का प्रयत्न हुआ। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (१६२६ ई०) और डा० श्यामसुन्दर दास का 'हिन्दी भाषा और साहित्य' (१६३० ई०) इस युग के प्रतिनिधि इतिहास हैं। इन दोनों में भी शुक्लजी के इतिहास को अग्रणी तथा पथप्रदर्शक मानना चाहिए।

मिश्रबन्धुओं ने हिन्दी-साहित्य के जिस कंकाल को आकार भर दिया था उसमें शुक्लजी

ने रक्त-संचार किया और साथ ही उसे मांसल भी बनाया। ढाँचा 'मिश्रबन्धु विनोद' का ही था; सामग्री भी वही थी। शुक्लजी ने उस संग्रह से संकलन किया; खोज से प्राप्त नई सामग्री के अनुसार यत्र-तत्र तिथि, स्थान तथा ग्रन्थ-संख्या सम्बन्धी संशोधन और विचार भी किया, लेकिन उनका मन तथ्यों की छानबीन की ओर उतना नहीं रमा। उनकी रस-दृष्टि तथा विवेचनशील प्रतिभा कवियों के मूल्यांकन में अधिक बूली। कवियों के जीवनवृत्त ग्रन्थ-सूची आदि से आगे बढ़कर उन्होंने कवियों के साहित्यिक सामर्थ्य का उद्घाटन किया। सबकी रचना का नमूना देने का ढंग तो ज्यों-का-त्यों रहने दिया, परन्तु नमूनों को अधिक प्रतिनिधि तथा उत्कृष्ट बनाने की चेष्टा की। कवियों के नाम के पहले क्रम-संख्या देने का ढंग भी वही रहने दिया, परन्तु प्रवृत्ति-साम्य और युग के अनुसार कवियों को समुदायो में रखकर उन्होंने सामूहिक प्रभाव डालने की ओर ध्यान रखा। इसीलिए कुछ प्रवाह-पतित विशिष्ट कवियों को भी फुटकल खाते डाल देना पड़ा। इस तरह इतिहास के आदि, मध्य आधुनिक जैसे कोरे कालपरक विभाजन को उन्होंने वीरगाथा, भक्ति, रीति और गद्य-काल की भावपरक क्यारियों में पुनः रोपने का उद्योग किया; साथ ही इन सबका सामान्य परिचय देकर एक ऐतिहासिक प्रवाह दिखाना चाहा। उन्होंने प्रवाह की गति का उत्थान-पतन भी दिखाया और 'लोक-संग्रह' की कसौटी पर इतिहास के समाजोन्मुख और समाज-पराङ्मुख युगों में अन्तर बतलाया। कुल मिलाकर यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि शुक्लजी को जो इतिहास पंचांग के रूप में प्राप्त हुआ था उसे उन्होंने मानवीय शक्ति से अनु-प्राणित कर साहित्य बना दिया।

बाजू माहव वह गहराई और बारीकी तो न निभा सके, लेकिन उन्होंने शुक्लजी के इतिहास के विचित्र प्रवाह को क्रम-संख्या, रचनाओं का नमूना आदि बातें घटाकर अविविच्छिन्न-सा दिखलाना चाहा। हाँ, उन्होंने शुक्लजी की अपेक्षा राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितियों का खाता और लम्बा कर दिया।

फिर तो इन इतिहासों के पीछे लगी संक्षिप्त, मध्यम, सरल और सुबोध अनेक छात्रोपयोगी इतिहास-पुस्तकें आईं जिनमें नकल छिपाने के लिए यत्किंचित् शुक्लजी की तथ्य-सम्बन्धी भूलों का मुधार और अधिक-से-अधिक कालों के नाम-परिवर्तन का सुभाव मिलता है। ये सभी प्रयत्न उसी सीमा में हुए, क्योंकि वह सीमा ऐतिहासिक और युगीन थी।

युग-परिवर्तन के साथ ही शुक्लजी के ऐतिहासिक दृष्टिकोण तथा पद्धति की सीमाएँ स्पष्ट होने लगीं। वस्तुतः इतिहास की वह प्रणाली उनके जीवन-जगत्-सम्बन्धी दृष्टिकोण से ही निर्धारित हुई थी। उनके बाद वाली पीढ़ी को 'शुक्ल-इतिहास' में सामाजिक परिस्थितियों, साहित्यिक प्रवृत्तियों तथा साहित्यिक व्यक्तियों के बीच जो कार्य-कारण-सम्बन्धी असंगति दिखाई पड़ने लगी वह उनके और उनके युग के जीवन-जगत्-सम्बन्धी दृष्टिकोण की असंगति थी। राष्ट्रीय आन्दोलन का वह गांधी-युग था जिसमें व्यक्ति और समाज में यथोचित घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित न हो सका था। मध्यवर्गीय व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-आन्दोलन के पीछे शेष जन-समूह नत्थी-भर था। विचार व्यापक जन-समाज से छिन्न थे। यही कारण है कि शुक्लजी के इतिहास में सामाजिक परिस्थितियों तथा साहित्यकार साथ-साथ रखे जाने पर भी एक-दूसरे से अलग हैं। जिस युक्ति से वे परिस्थितियों से उत्पन्न बताये जाते हैं वह तर्कसंगत प्रतीत नहीं होती जैसे भक्त कवियों को मुसलमानी शासन की दासताबन्ध निराशा से उत्पन्न बताना। युग-विभाजन करने में उनका 'औसतवाद' बाला

सिद्धान्त भी इसी अलगवाव का परिणाम है और उनके दृष्टिकोण की असंगति को और भी उभारकर रखता है। एक ही परिस्थिति में विभिन्न काव्य-प्रवृत्तियों के अस्तित्व की संगति बैठाने में वे असमर्थ थे, क्योंकि उन्हें उन परिस्थितियों में पलने वाली परस्पर-विरोधी विविध सामाजिक शक्तियों के अन्तर्विरोध का पता न था। इसीलिए उन्हें अपने इतिहास के हर युग में एक कुटकल खाता खोलना पड़ा। दृष्टिकोण की इसी सीमा के कारण उनके मूल्यांकन की पदावली भी सीमित अथवा अशुक्तिमयी रही। इसीलिए अपने युग का प्रतिनिधित्व करता हुआ भी शुक्लजी का इतिहास आगामी युग के लिए अपूर्ण प्रतीत हुआ।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी की 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' (१९४० ई०) ऐसे ही समय नवीन युग की भूमिका बनकर प्रकाश में आई। पूर्ववर्ती व्यक्तिवादी इतिहास-प्रणाली के स्थान पर सामाजिक अथवा जातीय ऐतिहासिक प्रणाली का आरम्भ करने वाली यह पहली हिन्दी-पुस्तक है। अनेक साहित्यकारों का वैयक्तिक परिचय देने का मोह छोड़कर इस पुस्तक ने हिन्दी-साहित्य के विराट् पुरुष और उसके सामूहिक प्रभाव तथा साहित्यिक इतिहास के माध्यम से युग-युगान्तर से आती हुई अबाध हिन्दी जाति की विचार-सरणी और भाव-परम्परा का दर्शन कराया। हिन्दी जाति तथा हिन्दी-साहित्य के सम्यक् स्वरूप का परिचय देने के लिए आचार्य द्विवेदी ने हिन्दी-पूर्व सम्पूर्ण भारतीय साहित्य के सहज विकास के रूप में हिन्दी-साहित्य का निरूपण किया। परम्परा के इतने विराट् परिदृश्य में हिन्दी-साहित्य को रखकर देखने का यह पहला प्रयत्न था। इस नैरर्त-निरूपण में समाज-साहित्यकार तथा साहित्य की परस्पर सम्बद्धता, क्रमबद्धता तथा गतिशीलता ऐसे सबीब और अंगान्गिभाव से निभाई गई कि अतीत वर्तमान की चेतना बन गया। यहाँ सामाजिक परिस्थितियों घटनाओं के द्वारा सतही ढंग से वर्णित न थी, बल्कि सजीव सामाजिक शक्तियों के क्रियाकलापों के माध्यम से अभिव्यक्त की गई। इसीलिए समाज और साहित्य-कार में कारण-कार्य-सम्बन्ध स्थापित करने में चूक नहीं हुई। हिन्दी-साहित्य को संस्कृत और अपभ्रंश के हासशील ऋद्ध साहित्य के गर्भ से उत्पन्न लोकशक्ति की नवीन आकांक्षा कहना इसी सामाजिक दृष्टिकोण का परिणाम था। जो लोग केवल ऊपरी राजनीतिक परिवर्तनों के प्रभाव के अनुसार हिन्दी के भक्ति-काव्य को निराशा से उत्पन्न कहते थे उनके लिए यह बहुत बड़ी चुनौती थी। इतना ही नहीं, सन्त और भक्ति-काव्य को जाति-विरोधी तथा वर्ण-विरोधी दिखलाकर आचार्य द्विवेदी ने वस्तुतः अपने युग में प्रचलित प्राचीन सामन्ती जीवन-मूल्यों पर प्रहार किया। कुल मिलाकर यह ग्रन्थ हिन्दी-साहित्य की प्रमुख प्रवृत्तियों के उद्गम-स्थलों का पता देते हुए रुढ़ि और नवीनता के हास विकास का संक्षिप्त रचनात्मक कोश है। आधुनिक युग के साहित्य की विधायक शक्तियों को पहचानते हुए भी 'भूमिका'-लेखक ने केवल गतिविधि का संकेत करके सन्तोष किया है। निस्सन्देह, 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' नवीन युग और साहित्य के नवीन इतिहास की भूमिका है।

असंगतियों तो यहाँ भी हैं जैसे सामाजिक ढाँचे के विवेचन में आर्य-अनार्य मूलक जातिगत (रेशल) सिद्धान्तों का सहारा, जो १९वीं सदी के यूरोप का आदर्शवादी दृष्टिकोण था और जिसके कारण आगे चलकर 'कास्तिस्म' का उदय हुआ। किन्तु उक्त ग्रन्थ से यह युक्ति हटा देने पर भी मूल स्थापना में विशेष अन्तर नहीं पड़ता। इसी तरह, परम्परा-निर्वाह पर सम्भवतः अधिक बल प्रतीत होता है। इन कारणों से नवीन इतिहास की पृष्ठभूमि के रूप में इसे स्वीकार

करते हुए भी हम इसके आदर्शवादी दृष्टिकोण तथा प्रणाली को स्वीकार करने में असमर्थ हैं।

अब तक इतिहास के जिन दृष्टिकोणों और प्रणालियों की चर्चा हुई उनसे ऐसा प्रतीत हो सकता है कि हर नये युग में भारतीय समाज ने सामूहिक रूप से एक ही दृष्टिकोण का अवलम्बन किया। यह प्रतीति प्रायः उचित और सत्य है। इस बीच थोड़ा-बहुत अन्तर होते हुए भी स्वतन्त्रता के संघर्ष में भारतीय समाज के सभी स्तर प्रायः संयुक्त थे। इसलिए इतिहास-सम्बन्धी दृष्टिकोण और प्रणाली में भी आधारभूत मतभेद न था। परन्तु पौर्वर्च दशक से उक्त संयुक्त मोर्चे के स्तरों में मतभेद प्रकट होने लगा और यहीं से इतिहास-सम्बन्धी दृष्टिकोण तथा प्रणालियों भी परस्पर-विरोधी आने लगीं। ऐसे दृष्टिकोणों में सबसे पहले जो सामने आया वह यह है कि इतिहास में 'दृष्टिकोण' के लिए कोई स्थान नहीं है; घटनाओं की खोज ही इतिहास है। इतिहास के इस तथ्यपरक दृष्टिकोण को 'वैज्ञानिकता' के नाम पर प्रचारित किया गया। इस वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अनुसार आधुनिक हिन्दी-साहित्य के इतिहास-सम्बन्धी कुछ खोज-ग्रन्थ भी प्रकाशित हुए। कुछ विश्वविद्यालयों ने इसी प्रणाली को शिक्षापीयोगी (ऐकैडेमिक) कहकर खोज का अधिकार कार्य करवाया है।

इतिहास के प्रति ऐसा तथ्यपरक और नकारात्मक दृष्टिकोण अपने साहित्य का नया अनु-सन्धान नहीं है; यूरोप में पिछले कई दशकों से जुर्जुआ इतिहासकार इस मत का प्रचार कर रहे हैं। वहाँ जब दार्शनिक और वैज्ञानिक स्तर पर 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' का विरोध करते न बना तो जुर्जुआ इतिहासकारों ने इतिहास की प्रणाली को सर्वथा दृष्टिकोणरहित करने का नाट्य लगाया और तर्क दिया कि दृष्टिकोण-विरोध से इतिहास लिखने के कारण वह पूर्वग्रह-ग्रस्त अथवा विकृत हो जाता है। कहना न होगा कि यह भी एक दृष्टिकोण है। ऊपर से दृष्टिकोण का निषेध करते हुए भी दृष्टिकोण अपनाने की यह चाल आत्म-निषेध द्वारा अपनी सत्ता स्थापित करने के प्रयत्न जैसा है।

यह तो नहीं कहा जा सकता कि अपने यहाँ भी इतिहास का यह 'वैज्ञानिक' दृष्टिकोण उसी उद्देश्य से प्रयुक्त हुआ, (क्योंकि यूरोप के हर नये विचार को बिना परख के अनजान भाव से अपनाना 'शुद्ध' विद्या-व्यसन भी तो हो सकता है) फिर भी यह दृष्टिकोण नकारात्मक तो है ही। तथ्य और विचार को एकटम अलग नहीं किया जा सकता। जिस तथ्य-संग्रह में हम किसी योजना अथवा दृष्टिकोण का अभाव देखते हैं, वस्तुतः वह भी एक दृष्टिकोण ही है। 'हम किसी सामाजिक प्रयोजन के लिए ऐतिहासिक तथ्यों का उपयोग न करेंगे', यह 'शुद्ध' उद्देश्य समाज-निरपेक्षता तथा पराङ्मुखीयता का ही परिणाम है। आँफिड़ों और घटनाओं को ठोस ऐतिहासिक परिस्थितियों तथा सामाजिक शक्तियों के प्रयत्नों के रूप में व्याख्या न कर सकना असमर्थता भी हो सकती है, लेकिन व्याख्या करने से इनकार करना शरारत है अथवा अपनी कमजोरी छिपाने का स्वयं। तटस्थता और निष्पक्षता का अभिनय पर-प्रवचना ही नहीं आत्म-प्रवचना भी है। मानव-इतिहास की प्रवाहमान धारा में धारा और किनारा सब-कुछ मनुष्य ही है; तटस्थ कोई नहीं। जो विरोधी धाराओं के संघर्ष से घट्टाकर निष्पक्षता में विभ्राम करना चाहता है वह प्रवाह-पतित अनजाने ही इतिहास-विरोधी धारा में जा पड़ता है। यद्यपि इन विद्वानों के तथ्य-संग्रह नये इतिहास के लिए उपयोगी हो सकते हैं, फिर भी आज ऐसे नकारात्मक ऐतिहासिक दृष्टिकोण से काम नहीं चला सकता।

अब तक की समूची इतिहास-सम्पदा—खोज, मूल्यांकन आदि—को हम उत्तराधिकार के रूप में स्वीकार करते हैं और अपने पूर्ववर्ती इतिहास-शिल्पियों के श्रेणी हैं कि उन्होंने हमारा भार बहुत-कुछ हल्का कर दिया है। हमारे लिए उनके तथ्य ही उपयोगी नहीं हैं, बल्कि उनका वह उत्साह भी प्रेरणादायक है जिससे उन्होंने साम्राज्यी शक्तियों से संघर्ष करने में इतिहास का उपयोग किया और मानव-मुक्ति के अन्तिम लक्ष्य को निकट लाने में यथाशक्ति योग दिया। पिछली पीढ़ियों के निरन्तर प्रयत्न ने ही हमें इस ऐतिहासिक भूमिका में पहुँचाया है और अब हमारा कर्तव्य है कि आवश्यकता के वास्तविक रूप को पहचानकर इतिहास की व्याख्या और परिवर्तन का विधान करें। सौभाग्य से इसी आवश्यकता से उत्पन्न और साथ ही इसकी पूर्ति करने वाला वैज्ञानिक जीवन-दर्शन हमें उपलब्ध है। यह जीवन-दर्शन है : द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद यानी भौतिक-वादी दृष्टिकोण और द्वन्द्वात्मक प्रणाली। सामाजिक जीवन के अध्ययन के लिए इसका विस्तार किया गया है और उसी विस्तार को ऐतिहासिक भौतिकवाद कहते हैं।

हमें यह उपलब्ध है, इसका यह अर्थ नहीं है कि 'रेडीमेड' की तरह इस्तेमाल करें। उपलब्ध वस्तु या विचार को भी प्राप्त करना पड़ता है और उसे हर आदमी स्वयं अपने लिए प्राप्त करता है। प्राप्त करने के लिए अध्ययन-मनन ही काफी नहीं है, बल्कि उसे जीवन-संघर्ष के हर क्षेत्र में कार्य-निर्देशक तथा अस्त्र के रूप में इस्तेमाल भी करना पड़ता है। ऐतिहासिक भौतिक-वाद के प्रवर्तकों और योग्य अनुयायियों के साहित्य-विषयक बिखरे हुए विचारों को सी-तागकर सुधना तैयार करने से हिन्दी-साहित्य का इतिहास नहीं टँक सकता। हमें उन सूत्रों को केवल पथ-निर्देशक के रूप में सामने रखना चाहिए। ऐतिहासिक भौतिकवाद की यह पहली सीख है। अस्तु,

सबसे पहले हिन्दी-साहित्य के इतिहास के अध्ययन के लिए द्वन्द्वात्मक प्रणाली का प्रयोग। द्वन्द्वात्मक प्रणाली की पहली विशेषता है—किमी वस्तु, व्यक्ति, घटना या विचार को अन्य वस्तुओं, व्यक्तियों, घटनाओं और विचारों के अविभाज्य प्रसंग में देखना। हिन्दी-साहित्य कोई सर्वथा स्वतन्त्र, विभिन्न और असंबद्ध इकाई नहीं है। वह अन्य विचार-प्रणालियों, साहित्यों और परिस्थितियों से परस्पर सम्बद्ध है। यह सम्बन्ध सजीव है, भरीन के पुजों की तरह एक जगह फिट किया हुआ नहीं है। आचार्य शुक्ल ने हिन्दी-साहित्य को पूर्ववर्ती संस्कृत-साहित्य तथा सम-सामयिक अन्य भारतीय भाषाओं के साहित्य से अलग करके देखने में भूल की थी। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने इसी भूल-सुधार के लिए मध्ययुग के हिन्दी-साहित्य का पूर्ववर्ती संस्कृत-साहित्य तथा समसामयिक अन्तर्प्रान्तीय साहित्य के परिवेश में अध्ययन किया। इसी तरह प्रत्येक साहित्यिक प्रवृत्ति के साथ राजनीतिक-सामाजिक-धार्मिक परिस्थितियों का उल्लेख करते हुए भी पूर्ववर्ती इतिहासकारों ने परिस्थितियों और साहित्यिक प्रवृत्तियों का सजीव सम्बन्ध नहीं दिखलाया। ये सभी भूले आध्यात्मिक प्रणाली के कारण हुईं।

द्वन्द्वात्मक प्रणाली की दूसरी विशेषता है—वस्तुओं व्यक्तियों घटनाओं और विचारों को गतिशील परिवर्तनशील और क्रमबद्ध रूप में देखना। घटनाओं के सजीव सम्बन्ध का अर्थ ही यह है कि यह सम्बन्ध स्थिर नहीं है। हिन्दी-साहित्य के विभिन्न युग और व्यक्तियों के सम्बन्धों में एक क्रम है; यह क्रम केवल कालानुक्रम ही नहीं है। इस क्रम में आन्तरिक विकास की गति का पता चलता है। क्रम गति से ही सम्भव है और गति का स्पष्ट अर्थ है उद्भव और नाश की

कड़ी। एक साहित्यिक प्रवृत्ति के अन्त से ही दूसरी साहित्यिक प्रवृत्ति की उत्पत्ति जुड़ी हुई है। कुछ पूर्ववर्ती इतिहासकारों ने साहित्यिक प्रवृत्तियों का विकास बतलाते समय इस सिद्धान्त को मुलाकर एक ही प्रवृत्ति को शाश्वत और स्नातन रूप में दिखलाने की चेष्टा की है। जैसे सन्त परम्परा को उठाया तो जयदेव से लेकर गौंधी तक पहुँचा दिया और दिखलाया कि एक ही प्रवृत्ति शताब्दियों से अविकल रूप में चली आ रही है। हिन्दी-साहित्य की प्रवृत्तियों का इतिहास लिखने वालों ने प्रायः इस उत्थान-पतन के गतिशील क्रम को मुला दिया है। बाबू साहब ने 'हिन्दी भाषा और साहित्य' में वीरगाथाओं की परम्परा दिखाते समय यही भूल की है। यह भी आध्यात्मिक प्रणाली का दोष है।

इन्द्रात्मक प्रणाली की तीसरी विशेषता है—विकास-क्रम को ऊर्ध्वोन्मुख और अग्रसर रूप में देखना। विकास का अर्थ पुनरावृत्ति अथवा वृत्ताकार परिक्रमा नहीं है। पुनरुत्थान युग के इतिहासकारों ने बहुत सी वर्तमान प्रवृत्तियों को ज्यों-का-त्यों अतीत में खोज दिखाया और अतीत के स्वर्ण-युग के पुनरागमन की कल्पना की। छायावादी कविता की 'रोमाण्टिक भावना' को कुछ विचित्रताओं ने रीति-काल के धनानन्द, बोधा, टाकुर आदि कवियों पर आरोपित कर दिया। इसी तरह 'बिहारी सतसई' को 'शादा सतसई' के नज़दीक बैठाया गया। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी की स्वच्छ दृष्टि ने इस तरह के भ्रमों का उच्छेद 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' में किया है। इतिहास में कोई प्रवृत्ति दुहराई जाने पर उपहासास्पद हो जाती है जैसे 'रामायण' के वजन पर आधुनिक युग में लिखा हुआ 'कृष्णायण'। यह ऊर्ध्वोन्मुख विकास-क्रम सोटे रूय है और निश्चित लक्ष्य की ओर बढ़ रहा है। यदि इस बात को भुला दिया जायगा तो फिर इतिहास के अध्ययन और निर्माण का प्रयोजन ही क्या होगा? पूर्ववर्ती इतिहासकारों ने इसे लक्षित नहीं किया था, इसीलिए वे इतिहास के केवल स्याद्वादी बन रहे।

इन्द्रात्मक प्रणाली की चौथी विशेषता है—वस्तुओं, व्यक्तियों, घटनाओं और विचारों में असंगति अथवा अन्तर्विरोध को पहचानना। उदाहरणस्वरूप भक्ति-काव्य के लोकोन्मुखी यथार्थ और अलौकिकता में आशय लेने वाले आदर्श में अन्तर्विरोध था। इस अन्तर्विरोध के समझने पर ही स्पष्ट हो सकता है कि किस प्रकार उनके अलौकिक तत्त्वों को लेकर पीछे सम्प्रदाय और मठ खड़े हो गए और लोकोन्मुखी यथार्थ ने १९वीं सदी के सांस्कृतिक पुनर्जागरण को बल दिया। इसी तरह नायिका भेद-परक रीतिवादी काव्य का उद्गम समझने के लिए कृष्ण-काव्य के अन्तर्विरोधों का ज्ञान आवश्यक है। आधुनिक युग में छायावाद के अन्तर्विरोधों ने ही प्रगतिशील सामाजिक यथार्थ भावना को जन्म दिया। असंगतियों अथवा अन्तर्विरोधों के सहारे ही एक युग में पाई जाने वाली अनेक प्रवृत्तियों का कार्य-कारण सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है। इसी प्रणाली के अभाव में शुक्लजी को अपने इतिहास में 'श्रौतवाद' का सहारा लेना पड़ा। युग-विशेष की प्रवृत्ति ही नहीं बल्कि प्रत्येक साहित्यकार तथा साहित्यिक कृति में यह असंगति मिलती है, क्योंकि वह असंगति वाले समाज की उपज है। कभी-कभी लेखक के राजनीतिक-सामाजिक दृष्टिकोण तथा साहित्यिक चित्रण में असंगति दिखाई पड़ती है। इसलिए इन बातों को ध्यान में रखने पर ही इतिहास का सम्यक् अध्ययन तथा साहित्यकारों का सही मूल्यांकन सम्भव है।

ऐसी ऐतिहासिक प्रणाली का सही उपयोग भौतिकवादी दृष्टिकोण से ही हो सकता है, क्योंकि साहित्य के इतिहास को परस्पर-सम्बद्ध, क्रमबद्ध, गतिशील, आवृत्तिहीन ऊर्ध्वमुख दंग

से वही देख सकता है जो उसे मूर्त और ठोस रूप में देखे। मनोलोकवादी आदर्शवादी विचारक इसे उक्त ढंग से नहीं देख सकते। यदि देखने की चेष्टा भी करें तो तस्वीर उन्हें उल्टी दिखाई पड़ेगी। इसलिए द्रन्दात्मक प्रणाली भौतिकवादी दृष्टिकोण का अनिवार्य अंग है।

साहित्य के इतिहास में भौतिकवाद का प्रयोग करते समय 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' की पहली चेतावनी यह है कि विज्ञान, दर्शन, संगीत, चित्रकला आदि की भाँति साहित्य के भी अपने नियम हैं इसलिए उन नियमों की जानकारी पहले होनी चाहिए। यदि हम साहित्य की रूपरतत्व सम्बन्धी विशेषताएँ नहीं जानते, तो भौतिकवाद के सामान्य सिद्धान्त इस दिशा में कोई सहायता नहीं कर सकते। साहित्य का भी अपना शास्त्र है और उस शास्त्र की महान् परम्परा है—रस-विवेक, अलंकार विधान, पदचयन, छन्दोज्ञान, शैली-सिद्धि, नाट्य-विधान, औपन्यासिक कला, कहानी कौशल आदि उसके विविध अवयव हैं। साहित्य के इतिहासकार के लिए इनकी बारीकियों का ज्ञान अत्यन्त आवश्यक है। लेकिन इन बारीकियों का जानना अपने-आप में साध्य नहीं है। इन नियमों की जानकारी साधन ही हो सकती है—रचयिता के लिए भी और पाठक के लिए भी। केवल इसी हद तक साहित्य तथा उसके नियमों की सत्ता स्वतन्त्र है।

इसके अतिरिक्त साहित्य तथा उसके नियम अन्य वस्तुओं और विचारों से सम्बद्ध हैं। इसलिए साहित्य तथा उसके नियमों की जड़ें स्वयं साहित्य में ही नहीं हैं, बल्कि उसके बाहर हैं; बाहर का अर्थ है वातावरण, परिस्थिति और समाज। यहीं आदर्शवाद और भौतिकवाद में मतभेद है। आदर्शवादी विचारक साहित्य की जड़ें व्यक्ति-साहित्यकार के मन में खोजते हैं जब कि भौतिकवाद उन जड़ों को उस समाज और परिस्थिति में खोजता है जिससे स्वयं व्यक्तिमन भी विकसित और निर्धारित हुआ है। समाज ने साहित्य को उत्पन्न किया है, साहित्य ने समाज को नहीं। इसलिए साहित्य का इतिहास समझने के लिए समाज के विकास का ज्ञान आवश्यक है।

परन्तु यह न भूलना चाहिए कि समाज से एक बार उत्पन्न हो जाने के बाद साहित्य स्वयं सामाजिक शक्ति बन जाता है और समाज के विकास में योग देता है। यदि ऐसा न हो तो फिर साहित्य की उपयोगिता ही क्या रहे। इसलिए मुख्य समस्या यही है कि कोई साहित्यिक कृति प्रभावशाली होने से पूर्व उत्पन्न कैसे हुई। इसके लिए हमें सामाजिक नियमों की ओर जाना होगा। किन्तु यहाँ भी यह ध्यान रखने की आवश्यकता है कि सामाजिक पृष्ठभूमि का अनुसन्धान साहित्य के अध्ययन का साधन मात्र है, साध्य नहीं। साहित्यिक विवेचन को समाज-शास्त्रीय विवेचन बना देना अवैज्ञानिक है। सामाजिक पृष्ठभूमि का उपयोग साहित्यिक समस्याओं को समझने की कुंजी के रूप में होना चाहिए; इससे अधिक जोर देना गलत है।

आदर्शवादी इतिहासकारों ने भी हिन्दी-साहित्य का इतिहास लिखते समय भक्ति-काव्य, रीति-काव्य, ऋणावाद आदि की सामाजिक पृष्ठभूमि दी है और उससे उन काव्य-धाराओं की उत्पत्ति अथवा प्रभावित होना भी दिखलाया है। किन्तु उनका सारा प्रयत्न चौखट में 'फिट' करने जैसा लगता है। वे ऐतिहासिक घटनाओं का हवाला देकर सीधे-सीधे लेखक तथा उसकी कृतियों को उसमें ला बिठाते हैं। कहना न होगा कि इस साँचेनाजी में लेखक और कृति की दुर्गति हो जाती है। यदि वह साँचे से बड़ा हुआ तो उसके अंग काट दिए जाते हैं और यदि छोटा पड़ा तो खींचकर बड़ाने की चेष्टा की जाती है। अक्सर महान् साहित्यकार अपने युग के घटना-लेखकों के आँकड़ों से अधिक व्यापक और गहरे यथार्थ का अन्वेषण करते हैं। वे उन घटनाओं के मूल तत्त्व

को पकड़कर वास्तविकता की अभिव्यंजना करते हैं। इसलिए घटनाओं में 'फिट' करने पर प्रायः उनका कटा-छँटा और एकांगी रूप ही सामने आता है। तुलसीदास को डॉ० ईश्वरीप्रसाद के इतिहास में वर्णित घटनाओं के अनुसार देखने पर उनकी यही दशा हुई है। दूसरी ओर कभी-कभी टूटपुट लिए साहित्यकारों को घटनाओं के अनुसार दिखाने में बढ़ा-चढ़ाकर चित्रित किया जाता है। छोटे साहित्यकारों की ही नहीं बड़े साहित्यकारों को भी स्वीचतान की दुर्दशा सहनी पड़ती है। ऐसा तब होता है जब समीक्षक इतिहास में स्वयं अपने स्थान तथा आलोच्य साहित्यकार के स्थान में अन्तर करना भूल जाता है। फलतः वह उक्त साहित्यकार को उसके युग में 'फिट' करने के बदले अपने ही युग में 'फिट' करने लगता है। तुलसीदास को शाश्वत और युग-युग का सिद्ध करने के लिए आदर्शवादी इतिहासकारों ने प्रत्येक आधुनिक समस्या के चौखटे में उन्हें कसा है और उनके मुँह से अपने युग की—अपने पक्ष की—बातें कहलाई हैं। यह कार्य पुनरुत्थानवादी सुधारकों ने तो किया ही, आरम्भिक प्रगतिशील समीक्षकों ने भी किया। अपने वर्तमान से अत्यधिक प्रसन्न होने पर अतीत भी उसी रंग में रंगा दिखता है और काल-विवेक मिट जाता है। 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' इस भ्रम को दूर करता है।

वस्तुतः साहित्य का इतिहास लिखते समय ये समीक्षक भूल बैठते हैं कि वे साहित्य का इतिहास लिख रहे हैं। आलोच्य वस्तु साहित्यिक कृति और उसमें अंकित सामाजिक बथार्थ हैं। सामाजिक घट्टभूमि का उपयोग उस सामाजिक यथार्थ को समझने तथा परखने के लिए होना चाहिए। किन्तु वहाँ तो दूसरे साधनों से जुटाई हुई सामाजिक सामग्री ही प्रधान हो जाती है और साहित्यिक कृति का उपयोग उक्त सामग्री के समर्थन के लिए होने लगता है। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण यह है कि साहित्यिक प्रवृत्ति का विवेचन करने से पूर्व वे लोग सामाजिक, राजनीतिक धार्मिक आदि परिस्थितियों का खाता एक बार लिख जाते हैं, फिर उक्त साहित्यिक प्रवृत्ति का विवेचन करते हैं। जिस तरह अथपकी दाल में दाल अलग और पानी अलग रहता है उसी तरह एक पुस्तक में साथ-साथ अपने के अतिरिक्त इन दोनों में कोई सम्बन्ध नहीं रहता। सही तरीका यह है कि साहित्यिक कृति के सामाजिक यथार्थ के विश्लेषण के सिलसिले में यथास्थान अन्य साधनों द्वारा प्राप्त सामाजिक सामग्री का उपयोग भिया जाय। 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' यही सिखलाता है।

साहित्य और समाज को इस तरह अलग-अलग रखकर देखने का मूल कारण यही है कि ये आदर्शवादी इतिहासकार समाज और साहित्य का ठीक-ठीक सम्बन्ध नहीं समझ पाते। वे शुद्ध साहित्यवादी होते हुए भी साहित्य को सामाजिक घटनाओं के अनुवाद रूप में देखते हैं। यह उनकी अमंगति है। मूलतः तो वे आदर्शवादी हैं लेकिन भौतिकवाद के दबाव के कारण समाज की उपेक्षा करने में असमर्थ हैं। इसलिए जिस तरह उनके दिमाग में आदर्शवाद और भौतिकवाद अलग-अलग पड़े हैं, उसी तरह उनकी समीक्षा में भी साहित्य और समाज परस्पर विच्छिन्न हैं। विवेचन का सारा ढाँचा भौतिकवादी-सा प्रतीत होते हुए भी उसका दृष्टिकोण आदर्शवादी है। फिर चाहे वे आर्यसमाजी हों, चाहे फिताबी मार्क्सवादी। साहित्य अनुकृति नहीं, रचनात्मक कृति है। सामाजिक सत्य को साहित्यकार नवीन चित्रों, मूर्तियों और मर्मछवियों में गढ़ता है; मृत व्यक्तियों और घटनाओं को भी पुनर्जीवित करता है; जड़-पदार्थों को भी सजीव करता है, पेड़ के पत्तों को जवान बना देता है और स्थिर पत्थर को भी स्पन्दनशील। इसलिए जितनी बड़ी साहि-

त्यक्त कृति होती है, उसमें वास्तविकता की रचनात्मक शक्ति भी उतनी अधिक होती है तथा अनुकृति उतनी ही कम। श्रेष्ठ राष्ट्रगीत वे नहीं हैं जो राष्ट्रीय संग्राम की घटनाओं की सूची बनाते हैं, बल्कि वे हैं जो उस संघर्ष की आग को देश-प्रेम की स्निग्धता से दीप्त करते हैं। ऐसी दशा में श्रेष्ठ कृतियों में अन्तर्निहित सामाजिक यथार्थ का विश्लेषण करना मुश्किल हो जाता है। जिस रचना में वास्तविकता तथा प्रतिकृति का सामंजस्य जितना ही प्रगाढ़ होता है, उसके प्रति समीक्षक का उत्तरदायित्व भी बहुत बढ़ जाता है। 'रामचरितमानस' के कलिकाल वर्णन के आधार पर तत्कालीन सामाजिक दशा का खाता खड़ा करना आसान है, किन्तु भरत की भक्ति में व्यंजित होने वाले सामाजिक सत्य का विश्लेषण कितने लोग कर पाते हैं? वहाँ तो बस सेवक-सेव्य भाव की शास्त्रीय चर्चा तक ही परिचित लोग हाथ-पोंव भारते रहते हैं। 'कवितावली' उत्तरकांड के 'महामारी-वर्णन' का यथार्थ तो शन्दार्थ करने वाला भी बता सकता है, किन्तु 'विनय-पत्रिका' की मार्मिक वेदना का यथार्थ आधार कौन ढूँढ़ने की चेष्टा करता है? तुलसी के 'लोक-संग्रह' की लम्बी-चौड़ी चर्चा करने वाले भी बस उनके वर्णाश्रम-सम्बन्धी विचारों को ही उच्चालित रह जाते हैं, लेकिन क्या कभी उन्होंने तुलसी के अन्तर्विरोधों की ओर भी ध्यान दिया है; उनके शत्रु-विरोधी विचारों और निषाद, युद्ध, शस्त्री आदि के मार्मिक चित्रणों का अन्तर्विरोध तथा उसके कारणों की खोज हुई है? तुलसीदास में तो फिर भी सामाजिक आधार अपेक्षाकृत सहज ही मिल सकता है, परन्तु 'सूरदास' के लीला-पदों में जहाँ वास्तविकता का चित्रण और भी गहरे स्तर पर हुआ है, ये समाजशास्त्री खूब गोता खाते हैं और इस तरह का फतवा देते हैं कि उन्होंने केवल मनोरंजन किया, समाज का मन बहलाया। ये हैं सूर को हिन्दी-साहित्य के आकाश या सूर्य कहने वाले! इनका 'सूर्य' केवल बच्चा बहलाने का कार्य करता है। अद्धा और युक्ति में यह सम्बन्ध है। अस्त्री की गन्ध शपथ द्वारा नहीं बताई जा सकती, फिर मूल्य तो आँर भी नहीं।

समाज से साहित्य का सम्बन्ध बहुत कुछ वही है जो भरती से फूल का है। फूल भरती से उत्पन्न होता है, इसका मतलब यह नहीं है कि उसके डाल, पात, पंखड़ी, बर्ण, गन्ध आदि मिट्टी के हैं, कि उससे मिट्टी की-सी ही लौंघी गन्ध आती है और रंग भी मटमिला होता है। भरती का रूप-रस फूल में नया वर्ण, गन्ध उत्पन्न करता है। इसी तरह साहित्य में भी समाज ज्यों-का-त्यों नहीं झलकता, बल्कि रूपान्तरित रूप में अन्तर्निहित रहता है।

साहित्य और समाज के वास्तविक सम्बन्ध को न समझ सकने का मूल कारण है समाज के नियमों को ठीक-ठीक न समझना। आदर्शवादी इतिहासकार साहित्य में या तो केवल विचार-ही-विचार ढूँढ़ते हैं या फिर हवाई दंग से समाज और परिस्थिति। इसी तरह साहित्य को भी बड़े अस्पष्ट और खाली समाज में टटोलते हैं। समाज में साहित्य का स्रोत खोजने का मतलब है मनुष्य के मूर्त पारस्परिक सम्बन्धों में उसकी बड़े खोजना। मनुष्य ही साहित्य का रचयिता भी है और वर्ण बस्तु भी। मनुष्य का मतलब कोई अस्पष्ट 'मनुष्य' नहीं है, बल्कि वह क्रियाशील प्राणी जो परिवार, राज्य, धर्म, विद्यालय आदि संस्थाओं के रूप में शतधा-सहस्रधा अभिव्यक्त है। साहित्य में यही मूर्त मनुष्य एक व्यक्ति-पात्र के रूप में अभिव्यक्त होते हुए भी अपने समस्त सामाजिक सम्बन्धों के साथ आता है। साहित्यिक कृति में सामाजिक सम्बन्धों को बहुत सरल बनाकर देखना गलत होगा। जो लोग 'रामचरितमानस' के राम-रावण युद्ध को तत्कालीन हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष के रूप में चित्रित करते हैं तथा सीता-हरण को हिन्दुस्तान की धरती का अपहरण बतलाते हैं वे

‘मानस’ में विभिन्न सामाजिक सम्बन्धों को गहराई से नहीं देखते। मानस के राम, भरत, कैकयी, बशिष्ठ आदि उस युग की पारिवारिक, धार्मिक आदि अनेक संस्थाओं के शुद्ध सम्बन्धों की ओर संकेत करते हैं।

परन्तु विविध संस्थाओं में बिखरे हुए सामाजिक सम्बन्धों का भी निश्चित आधार है। इसी आधार को आदर्शवादी विचारक नहीं समझ पाते और तरह-तरह के खयाली कानूनों का सहारा लेते हैं। ‘ऐतिहासिक भौतिकवाद’ इस आधार को बहुत ठोस रूप में समझता है। इन संस्थाओं के पीछे अलग-अलग व्यक्ति नहीं, बल्कि एक प्रकार के व्यक्ति काम करते हैं और इस तरह सामाजिक शक्तियों के रूप में कार्यरत दिखाई पड़ते हैं। सामाजिक शक्तियाँ ठोस विश्लेषण करने पर ‘उत्पादन की शक्तियाँ’ पर आधारित मालूम होती हैं—उत्पादन की शक्तियाँ यानी यन्त्र-प्रणाली, मनुष्य और उसका भ्रम। इस तरह सामाजिक सम्बन्ध मूलतः उत्पादन-सम्बन्ध हैं। उत्पादन—भौतिक या आध्यात्मिक—जब तक मनुष्य समभाव और सहभाव से करता है, सामाजिक सम्बन्ध भी समता और सहकारिता के होते हैं, परन्तु ज्यों ही मनुष्य अपने बन्धुओं को उत्पादन-शक्ति के रूप में इस्तेमाल करने लगता है, सम्बन्ध बिना अर्थात् शासक और शासित, स्वामी और दास, के हो जाते हैं। यह मौलिक उत्पादन-सम्बन्ध समस्त सामाजिक संस्थाओं के ढाँचे को निर्धारित करता है। उसी मौलिक सम्बन्ध को जानना समाज के मौलिक नियम को जानना है और उसे जानकर इतिहास की व्याख्या तथा परिवर्तन का विधान करना इतिहासकार का मुख्य कर्तव्य है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि समाज में मनुष्य व्यक्ति ही नहीं बल्कि वर्ग भी है। व्यक्ति-साहित्यकार के भी यही दो रूप हैं और उसकी कृति में अभिव्यक्त पात्रों के भी यही दोनों रूप आते हैं। इसी को ‘विशेष’ और ‘सामान्य’ (टाइप) का सिद्धान्त कहा जाता है। ‘होरी’ व्यक्ति के साथ ही भारतीय किनान का प्रतिनिधि भी है; वह ‘विशेष’ होने के साथ ‘सामान्य’ भी है। उसकी ‘विशेषता’ में सजीवता है और सामान्यता में व्यापक अपील। ‘होरी’ के इन दोनों रूपों को समझना ही ‘गोदान’ की सच्ची आत्मा को समझना है।

जहाँ तक साहित्यकार के वर्ग-प्रतिनिधि तथा व्यक्ति-विशेष रूपों का सम्बन्ध है, बड़ा ही जटिल है। प्रायः कहा जाता है कि सत्ताधारी वर्ग ही उस युग की विचार-प्रणालियों का नियामक होता है और साहित्यकार उसका गायक। परन्तु यह बात विश्लेषण-सापेक्ष है। सत्ताधारी वर्ग की शक्ति के घटाव-बढ़ाव के अनुसार ही विचार-प्रणालियों पर उसके प्रभाव का विचार हो सकता है। समाज में केवल प्रभुवर्ग ही नहीं रहता जो मनमाना किया करे; प्रभुवर्ग की आकांक्षाएँ सामान्य जन-तमहूँ द्वारा वाधित होती रहती हैं और आकांक्षाओं के इस संघर्ष से प्रायः ऐसा नया परिणाम निकल जाया करता है जो दोनों शक्तियों के लिए अचिन्त्य था। इस तरह वर्ग-समाज में साहित्य का नियमन प्रभुवर्ग ही नहीं करता, बल्कि सामान्य जन भी करते हैं। सामान्य जन प्रभुवर्ग की आकांक्षाओं में जिस हद तक बाधा डालते हैं अर्थात् अपनी मुक्ति के लिए लड़ते हैं, साहित्य का उत्थान भी उसी हद तक होता है और साहित्यकार का पक्ष—घर पक्ष—भी उसी के अनुसार बढ़ता-घटता रहता है। प्रायः साहित्य के महान् युगों में सामान्य जन का जागरण भी महान् रहा है। हिन्दी के भक्ति-काव्य के पीछे सामान्य जन का यही जागरण था। रीति-काव्य के पीछे जनसाधारण का यह सहयोग न्यूनातिन्यून था। इसलिए यह महत्त्वपूर्ण नहीं है कि साहित्यकार किस वर्ग का प्राणी है और न तो उसे रंगे हाथों पकड़ने में ही कोई साहस है। मुख्य प्रश्न है उसकी सहाय-

भूति को तत्कालीन जन-जागरण के परिदृश्य में परखने का ।

महान् साहित्यकार को किसी वर्ग-विशेष का गायक कहने पर प्रायः आदर्शवादी विचारक बिगड़ लगे होते हैं । यदि वे यह समझकर बिगड़ते हैं कि उसे शासकवर्ग का गायक कहा जा रहा है तो उनका बिगड़ना बाजब है । लेकिन बात कुछ और है । वर्ग-विशेष का गायक कहने का यही मतलब है कि उसका काव्य उसके पाठकों और श्रोताओं द्वारा निर्धारित होता है; जिनके लिए वह लिखता है उनसे परोक्षतः प्रभावित भी होता है । तुलसी ने साधारण जनो के लिए लिखा, इसलिए उनके काव्य में ग्रामीण व्यापकता, सहजता, संवेदनशीलता तथा उत्कृष्टता आई; इसके विपरीत विहारी ने दरबार के शिष्ट लोगों के लिए लिखा, इसलिए उनमें दरबारी कीमियागिरी, चटक-मटक, चमत्कार आदि छल पड़ा । इसके सिवा प्रयोजन से भी साहित्य निर्धारित होता है । रोषी के लिए लिखा साहित्य रोषी चलाने वाले के अनुसार होगा और 'स्वान्तःसुखाय' लिखा साहित्य अपने आदर्शों के अनुसार । रोषी के लिए लिखने में भी फर्क है । गरीब कलाकार जब रोषी के लिए भी कलम चलाता है तो अपनी आत्मा नहीं बेच देता; लेकिन दरबारों से महज ज़िलज़िल की उम्मीद में लिखने वाला क्षुद्रानसीब कलाकार अपनी आत्मा पहले ही गिरवी रख चुका होता है । मध्ययुग की उर्बू शायरी के इतिहास में दोनों तरह के नमूने ढेरों मिलेंगे । यहाँ पुराने बादशाहों के संरक्षण और आच के महाजनों की क्षत्रजाया का अन्तर समझने की जरूरत है । पुराना सामन्त अपने कवि से अधिक-से-अधिक कुछ बिरुद सुन लेता था; उसके शेष काव्य के विषय में वह सावधान न था । लेकिन नया महाजन अपने पत्रों और प्रकाशनों से लेखक की समूची क्षम पर हावी रहता है । पुराना क्षत्रसाल अपने कवि की पालकी में कन्धा भी लगा सकता था, लेकिन नया व्यवसायी केवल चाँदी की जूतियों लगाना जानता है । यह सब कहने का मतलब इतना ही है कि रीति-काव्य के कृतिकारों की परख करते समय सामन्ती अर्थव्यवस्था को ही ध्यान में रखना चाहिए । उन्हें दरबारी कहने का मतलब बिलकुल खरीदा हुआ नहीं होता । वे दरबार के गुलाम नहीं, अलंकार थे; उनकी भी शान थी ।

इससे स्पष्ट होता है कि उत्पादन-सम्बन्ध भी बदलते रहे हैं । साहित्य के इतिहास का काल-विभाजन इन्हीं सम्बन्धों के परिवर्तन के अनुसार होना चाहिए । अनुसार का मतलब दो त्रिभुजों की अनुरूपता नहीं, बल्कि उसे पथ-निर्देशक रेखा के रूप में इस्तेमाल करना । उत्पादन-सम्बन्ध बदलते ही साहित्यिक प्रवृत्ति नहीं बदल जाती । साहित्य में परिवर्तन अपेक्षाकृत धीरे-धीरे होता है और साहित्य के रूप-विधान में तो और भी धीरे-धीरे । जहाँ तक हिन्दी-साहित्य के इतिहास के विभिन्न कालों के नामकरण का सवाल है, कोई जरूरी नहीं कि उन्हें उत्पादन-सम्बन्धों के सामन्ती और पूँजीवादी कालों के अनुसार ढाला जाय । नाम तो साहित्य की अपनी प्रवृत्ति के अनुसार ही होना चाहिए; लेकिन उन प्रवृत्तियों के पीछे उक्त सामाजिक ढाँचे और काल-विभाजन का स्पष्ट आधार अवश्य हो । काल-विभाजन अध्ययन की सुविधा-मात्र है । काल-विभाजन से साहित्य को अखण्ड धारा वाचित न होनी चाहिए । नैरन्तर्य में कालान्तर और कालान्तर में नैरन्तर्य देखना तथा उसका निर्वाह करना इतिहासकार का कर्तव्य होना चाहिए ।

परन्तु नैरन्तर्य किस बात का ? साहित्यकार के बाद साहित्यकार उत्पन्न होते रहे और एक पुस्तक के बाद दूसरी पुस्तक निकलती गई—यह दिखाना ही नैरन्तर्य नहीं है । नैरन्तर्य उस मूल मानवतावादी धारा का दिखाना चाहिए जो यत्र-तत्र यदा-कदा क्षीण खोत होने पर भी प्रधान

रूप से स्रोतस्विनी रही। जिस प्रकार सामाजिक इतिहास में विविध सत्ताधारी वर्गों का उत्थान-पतन होता गया, लेकिन आधारभूत जनता कभी छले रूप में और कुछ चुपचाप अपने अधिकारों के लिए लड़ती चली आ रही है, उसी तरह हिन्दी-साहित्य की मूल धारा हिन्दी-जनता के सतत संघर्ष की कहानी है। भावी इतिहास के निर्माता को साहित्यिक इतिहास के इस जीवन्त नैरन्तर्य पर काफी जोर देने की जरूरत है, साथ ही यह भी बताने की जरूरत है कि यह अनन्त और निरुद्देश्य नहीं है।

इतिहास का यह नैरन्तर्य 'आवृत्ति' के साथ गड़मड़ न कर दिया जाय, इसके लिए कालान्तर का बोध कराना आवश्यक है। इतिहास के काल-विभाजन की आवश्यकता इसीलिए पड़ती है। काल-विभाजन में मध्ययुग और आधुनिक युग के बीच विभाजक-रेखा खींचना ही काफी नहीं है, बल्कि उत्पादन-शक्तियों के आधार पर इनमें से प्रत्येक युग के उत्थान-पतन का भी निदर्शन होना चाहिए। एक प्रकार की व्यवस्था होते हुए भी भक्ति-काव्य क्यों उत्थान का प्रतीक है और रीति-काव्य पतन का। इसी प्रकार छायावादी काव्य और प्रेमचन्द-साहित्य में मध्यवर्गीय राष्ट्रीय जागरण की जो उत्थान-भावना व्यक्त हुई है वह परवर्ती काव्य और उपन्यास में हास की दशा पर पहुँची लगती है। जनसाधारण के बरातल पर उठने-गिरने वाले ऊपरी वर्ग साहित्य के उत्थान-पतन को किस प्रकार प्रभावित करते हैं, यह बतलाना उतना ही आवश्यक है जितना यह बताना कि जनसाधारण साहित्य के उत्थान-पतन में कितना योग देता है। एक युग के पतन और दूसरे युग के उत्थान के साथ पूर्ववर्ती युग की सभी साहित्यिक प्रवृत्तियाँ समाप्त नहीं हो जाती। होता इतना ही है कि उनकी प्रधानता समाप्त हो जाती है, जैसे ब्रजभाषा की पुराने ढंग की रचनाएँ छायावादी-युग में भी होती रहीं और रत्नाकरजी जैसे सिद्ध कवि इसी युग में हुए। कारण स्पष्ट है—ब्रजभाषा-काव्य जिस पुराने सामन्ती ढाँचे से सम्बद्ध था वह ढाँचा आधुनिक समाज-व्यवस्था में भी कुछ-न-कुछ बना हुआ था। इसी तरह भारतेन्दु हरिश्चन्द्र में भी यह अन्त-विरोध मिलता है। भारतेन्दु एक ओर तो आधुनिक युग के प्रतीक खड़ी बोली हिन्दी-गद्य को स्थापित कर रहे थे और दूसरी ओर मध्ययुग के प्रतीक ब्रजभाषा-पद्य भी लिखते रहे।

जिस तरह एक युग के पतन के साथ पुरानी साहित्यिक प्रवृत्तियाँ समाप्त नहीं हो जाती, उसी तरह नये युग के आरम्भ के साथ ही नई साहित्यिक प्रवृत्ति भी आकार ग्रहण नहीं कर पाती। उत्पादन का ढंग बदलते ही साहित्यिक प्रवृत्ति नहीं बदलती। हिन्दी-साहित्य में आधुनिक युग का आरम्भ दिखलाते समय यह चूक प्रायः होती है। लोग सोचते हैं कि जिस दिन से भारत में प्रेस की मशीन आई, साहित्य का नया ढाँचा भी शुरू हो गया। पर हम जानते हैं कि ऐसा नहीं हुआ। प्रेस के आगमन और नागरी टाइपों के बलाव (१८८७ ई०) के बहुत दिनों बाद हिन्दी-साहित्य में आधुनिकता आई। 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' यहाँ स्पष्ट कहता है कि 'प्रेस' मूलतः पुनरुत्पादक (री-प्रोडक्टिव) शक्ति है, उत्पादक-शक्ति नहीं। इसलिए यन्त्र-प्रणाली उत्पादन के समूचे ढाँचे के सजीव सम्बन्ध से ही साहित्य का इतिहास बदलने में कारगर होती है, अकेली नहीं। उदाहरण-स्वरूप चीन में अत्यन्त प्राचीन युग से प्रेस था, फिर भी चीनी साहित्य में आधुनिकता यूरोप में प्रेस आविष्कृत होने के बहुत बाद आई। जब चीन में यूरोपीयता तथा आधुनिक ढंग की यन्त्र-प्रणाली का आगमन हुआ, तब नई साहित्यिक प्रवृत्ति उठी।

'ऐतिहासिक भौतिकवाद' साहित्य के इतिहास में विषय-वस्तु के ही परिवर्तन की कुञ्जी

नहीं देता, बल्कि 'रूपतत्त्व' के विकास का भी सूत्र बताता है। एक ओर यदि वह हिन्दी-साहित्य के मध्ययुग से आज तक की बदलती हुई 'प्रेम-भावना' के क्रमिक सोपानों को स्पष्ट करता है तो दूसरी ओर स्वयं उस भाव का बहान करने वाली भाषा, अलंकार-विधान, शैली-शिल्प, छन्द आदि के विकास की भी व्याख्या करता है। इस क्षेत्र में उसकी पहली चेतावनी यह है कि विषय-वस्तु के साथ ही रूप-तत्त्व नहीं बदलता चलता।

रूप-तत्त्व का पहला और प्रधान अवयव है भाषा। स्पष्ट है कि सू-तुलसी की भाषा से भारतेन्दु, प्रेमचन्द, प्रसाद की भाषा तत्त्वतः भिन्न नहीं है। हिन्दी दोनों ही हैं, क्योंकि 'आधारभूत शब्द-समूह' और 'व्याकरणिक गठन' दोनों का लगभग एक है। परिवर्तन उसमें अवश्य हुआ है और परिस्थितियों के कारण हुआ है, परन्तु उसका आधार वही है। १६वीं सदी के सांस्कृतिक पुनर्जागरण ने पुरानी हिन्दी में अनेक तद्भव शब्दों के स्थान पर तत्सम शब्द भर दिए। १६वीं सदी के सांस्कृतिक जागरण ने भी कुछ हद तक यही कार्य किया था। इधर बीसवीं सदी के तीसरे दशक से जनतान्त्रिक आन्दोलन ने पुनः ग्रामीण तद्भव शब्दों के प्रयोग को प्रोत्साहन दिया और प्रेमचन्द ने उसका उत्कृष्ट रूप दिखलाया। नित्य व्यवहार की नवीन वस्तुओं के आगमन से अनेक नये शब्द साहित्य की भाषा में आये। ज्ञायावाद तथा उसके बाद के कवियों ने नये ऐन्द्रिय बोधों तथा अनुभूतियों के लिए नई पदावली अपनाई। इसी तरह मध्ययुग की साहित्यिक भाषा का वाक्य-गठन भी आधुनिक युग में कुछ हद तक बदल गया। नवीन परसों और पदमात्रों के अतिरिक्त क्रियापदों में भी खड़ी बोली का रंग आया। इधर बीसवीं सदी के चौथे दशक से चिन्तन-क्रिया की गूढ़ता के साथ 'अंग्रेजी दंग' की 'पैरेंथीसिस' का भी प्रवेश वाक्य-विन्यास में हो चला। फिर भी मूलतः यह भाषा हिन्दी ही रही—वह हिन्दी जिसका आरम्भ भक्ति-भावना की जनवादी प्रेरणा से हुआ था। भक्तों ने संस्कृत के विरुद्ध जो 'भाषा'-आन्दोलन किया था वह परिदृष्टों द्वारा पोषित रूढ़िवादी भावना के विरुद्ध नवीन जनवादी चेतना की अभिव्यक्ति थी।

आदर्शवादी समीक्षक अलंकार-विधान में परिवर्तन लक्षित नहीं कर पाते। फलतः ज्ञायावाद तथा उसके बाद की नई कविताओं को भी परिदृष्टों ने उपमा-रूपकादि प्राचीन अलंकारों के मानदण्ड पर परखा है। अलंकारों का सम्बन्ध मनुष्य की सौन्दर्य-भावना से है और कहना न होगा कि यह भावना परिस्थितियों के अनुसार कुछ-न-कुछ बदलती चलती है। मध्ययुग के नारी-पुरुषों का प्रसाधन और शृंगार आधुनिक युग में नहीं रहा। प्रकृति-सम्बन्धी रुचियाँ बदल गईं, रंग और गन्ध-सम्बन्धी ऐन्द्रिय बोध परिवर्तित हो गए, फूलों की पसन्द और हो गई। इन तमाम घातों ने काव्य के अलंकार-विधान को प्रभावित किया है। ज्ञायावाद की कल्पना-समृद्धि को मध्ययुगीन उपमा-रूपकादि के सौँचे में बैठाना अवैज्ञानिक है। अलंकार-क्षेत्र में औपम्य या साम्य-विधान की आधारभूत विशेषता सभी युगों में सामान्य होते हुए भी युग-युग में कवियों ने 'विशेष' प्रयोग किये हैं, इसका ध्यान रखना चाहिए।

इसी तरह छन्दों में जो परिवर्तन हुए हैं उनको भी आदर्शवादी समीक्षक या तो कवि की केवल व्यक्तिगत रुचि का परिणाम बताते हैं या हवाई दंग से युग-परिवर्तन के कारण मान लेते हैं। आवश्यकता है उस यन्त्रगर्भी लय को ढूँढ़ने की जो मध्ययुग में और थी तथा आधुनिक युग में और हो गई। पता लगाना चाहिए कि दोहा, छप्पय, धनाक्षरी और सबैया के मूल में

वह कौन सी लायात्मक इकाई है जिसका सम्बन्ध, मध्ययुगीन लोकचित्त से था और आधुनिक युग में वह इकाई विविध गीतों के रूप में क्यों बदल गई ? इसी तरह 'मुक्तकन्द' में पुराने ऋन्दो-विधान के चरण-साम्य तथा तुक की रुढ़ि के विरुद्ध जो वेग है वह किस यन्त्र-प्रणाली, किस चित्त-गति के कारण सम्भव हुआ ? वस्तुतः प्रत्येक साहित्य की तरह हिन्दी के भी रूप-तत्त्व की अपनी विशेष परम्परा है और उसकी बारीकियों का सम्यक् विश्लेषण सविस्तर होना चाहिए । प्रस्तुत निबन्ध में यह सब सम्भव नहीं ।

इस प्रकार ऐतिहासिक भौतिकवाद साहित्यिक इतिहास में रूप-विधान-सम्बन्धी मौलिक उद्भावनाओं तथा परम्परा-पालन को समझने के लिए ठोस आधार प्रदान करता है जो इतिहास-लेखक के लिए बहुत आवश्यक है ।

संक्षेप में यही है इतिहास के अध्ययन के नये दृष्टिकोण की मोटी रूपरेखा । हिन्दी-साहित्य क्या, किसी भी साहित्य का इतिहास लिखने के लिए 'दृष्टिकोण' निर्धारित करते समय केवल निर्देशक-सूत्र देना ही सम्भव है । इतिहास-लेखक के सामने कदम-कदम पर जो अनेक बारीक सवाल उठते हैं उनका आकलन यहाँ नहीं हो सकता । निस्सन्देह साहित्य-सृष्टि अनेक जटिल प्रभावों तथा तत्त्वों का घात-प्रतिघात है और उसका कतिपय नियमों द्वारा अति सरलीकरण करना गलत है । किन्तु उन जटिल तत्त्वों को एक-एक कर विलगाना असम्भव है, यह धारणा और भी गलत है । ऐतिहासिक तथ्यों को विवृत न करते हुए साहित्य के इतिहास को समझना ही हमारा ध्येय होना चाहिए । केवल इसी प्रकार हम मानवता की मुक्ति के इस अन्तिम संघर्ष में योग दे सकेंगे । अतीत का अविकृत और सत्य उद्घाटन ही वर्तमान में सक्रिय हो सकता है । यह ऐतिहासिक भौतिकवाद से ही सम्भव है । यदि ऐसा नहीं है तो इतिहास के आर्यसमाजी व्याख्याकारों और ऐतिहासिक भौतिकवादियों में क्या फर्क रहेगा ? अपने अतीत के जय-पराजय, हर्ष-शोक, आशा-निराशा का यथार्थ चित्रण ही हमें आज विजय के लिए प्रेरणा दे सकेगा ।

हिन्दी-सा ग्रन्थ और आच आलोचना

कथा

जब कोई भाषा समुजल हो जाती है तब उसके साहित्य लगता है। अपने पूर्ववर्ती कवियों की परम्परा बतलाने की प्रवृत्ति है। कालिदास ने मालविकाग्निमित्र में भास, सौमिल्ल, कविपुत्र किया है। जायसी ने प्रेममार्गी कवियों की परम्परा अपनी पद्मनाभादासजी ने भक्तमाल में भक्तों का यशगान किया है। गोस्वामी कवियों तथा अन्य वैष्णवों के चरित्र का वर्णन किया है। भारते पुस्तक लिखकर उसमें नाटकों की परम्परा का उल्लेख किया है। हास नहीं कह सकते हैं। ये इतिहास के पूर्वरूप अवश्य कहे जा सकते हैं।

हिन्दी साहित्य के इतिहास कहे जाने वाला ग्रन्थ लिखने द तासी नाम के फारसी विद्वान् को है। उसकी पुस्तक का नाम 'ऐंडुई ऐं ऐन्दुस्तानी' है; यह फ्रांसीसी भाषा में लिखी हुई है। हास नहीं है। इसमें अंग्रेजी वर्णमाला के वर्णक्रम से कवियों का है। इतिहास के लिए वर्णक्रम तो बड़ा ही अस्वाभाविक और कुर्त कालक्रम की प्रधानता रहती है।

यह ग्रन्थ दो खण्डों में निकला था—प्रथम खण्ड सं १६०३ में निकला। फिर इसके तीन भाग हो गए। इसमें यह कवियों के नाम, विवरण और उदाहरण एकत्र मिल जाते हैं। वि भी लगाई जा सकती है।

इसके पश्चात् दूसरा उल्लेखनीय ग्रन्थ है शिवसिंह सेंगर व रचना संवत् १६४० में हुई। यह ग्रन्थ गर्सी द तासी के ग्रन्थ के ढं के साथ उनका विवरण उदाहरण सहित दिया गया है, किन्तु इसकी गई है जब कि गर्सी द तासी की पुस्तक में हिन्दी कवियों की संख्या बहुत दिनों तक इतिहासकारों का आधार-स्तम्भ रहा। संवत् ।

'मॉडर्न क्लासिकल लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान' निकला। यद्यपि यह शिवाग्रह चरण ५९ ए। आचार्य है तथापि इसमें काल विभाजन और प्रवृत्तियों के निर्देश की ओर भी प्रवृत्ति थी। इसमें कवियों की संख्या ६५२ है। इसमें सेंगर जी की सामग्री को अधिक व्यवस्था और विवेचन के साथ रखा गया है।

का यह ग्रंथ
आपको अच्छा लगा ?

पत्रिका सम्बन्धी
आपके विचार जानकर
हमें प्रसन्नता होगी,
और उन पर सम्पाद-
कीय विभाग अवश्य
ध्यान देगा।

हिन्दी की इस श्रेष्ठ
पत्रिका के अधिकाधिक
प्रचार में

- ✽ इसके स्थायी ग्राहक बन कर,
- ✽ अपने परिचय के प्रत्येक पुस्तकालय को इसकी सूचना दे कर,
- ✽ जान-पहचान के हिन्दी-साहित्य के विद्यार्थियों व साहित्यिकों को इसके ग्राहक बनाकर, सहयोग दीजिए।

प्रियर्सन के पश्चात् जो इतिहास-लेखन का प्रथम महत्त्वपूर्ण प्रयास हुआ वह मिश्र-ग्रन्थों का था। वह पहले तीन भागों में संवत् १६७० में प्रकाशित हुआ। उसका चौथा भाग जो आधुनिक काल से सम्बन्धित है, संवत् १६६१ में प्रकाशित हुआ था। मिश्रग्रन्थ विनोद में यद्यपि साहित्याङ्गों पर प्रकाश डालते हुए, आलोचना की ओर प्रवृत्ति है तथापि उसका मूल उद्देश्य अधिक-से-अधिक कवियों को प्रकाश में लाना था। उसके द्वारा हिन्दी के छोटे-बड़े प्रायः पाँच हजार कवि प्रकाश में आये। प्रथम तीन भागों में प्राचीन काल के कवियों की नामावली परिगणन में उनको एक बड़े अन्वेषक और किसी अंश में आलोचक का भी अंश दिया जा सकता है, किन्तु उनका चौथा भाग अत्यन्त अव्यवस्थापूर्ण निकला। उसके सम्बन्ध में मैंने उनसे स्वयं कहा था कि मिश्रजी यह ब्राह्मण का कच्चा-सीधा हो सकता है इसको पक्वान्न नहीं कह सकते। उसमें प्रायः कवियों के ही भेजे हुए विवरण बिना किसी गारा-चूना या सीमेंट के ईंटों का चट्टा भी नहीं, ढेर हैं। मिश्रग्रन्थों का काल-विभाजन अधिकांश में काल-विभाजन ही है अर्थात् उसमें प्रवृत्तियों की अपेक्षा समय को अधिक महत्त्व दिया गया है। कवियों की नामावली को ही महत्त्व देने के कारण उनको एक अशतकाल भी रचना पड़ा। उसमें उन कवियों का वर्णन है जिनके नाम और कृतियों के अतिरिक्त उनका कुछ अता-पता नहीं है। वास्तव में मिश्रग्रन्थ विनोद में काल-विभाजन के आधारों का संकर है। आदि प्रकरण में वीरगाथा-काल के साथ और सभी प्रकार की रचनाएँ रख दी हैं जिनमें कुछ पीछे की भी हैं। इसके सम्बन्ध में शुक्ल जी व्यंग्य करते हैं :—

जो वीर रस की पुरानी परिपाटी के अनुसार कहीं वणों का द्विज देखकर प्राकृत भाषा और कहीं चौपाई देखकर अवधी या वैसवाड़ी समझते हैं, जो भाव को Thought और विचार को Feeling कहते हैं वे यदि उद्धृत पद्यों को संवत् १००० के क्या संवत् ५०० के भी बता दें तो कोई आश्चर्य की बात नहीं। पुस्तक की संवत् सूचक-पंक्ति का यह गड़बड़ पाठ ही सावधान करने के लिए काफ़ी है। 'सहस्र से संपूर्ण जाना' प्रौढ़ माध्यमिक काल में रचना की प्रौढ़ता का आधार है तो पूर्व और उत्तर अलंकृत काल से रीतिकाल भी अलंकृत प्रवृत्ति का आधार है। इसके अतिरिक्त पूर्व और उत्तर में केवल काल का ही अन्तर है। मिश्रग्रन्थों ने कुछ कवियों को प्रधानता देने के लिए तुलसी, सेनापति, बिहारी आदि के नामों पर कालों को अभिहित किया है। किन्तु किसी एक को मुख्यता देना दूसरों के साथ अन्याय है। केवल तुलसी और सूर ही अपने वर्ग के प्रतिनिधि कहे जा सकते हैं। इस पर भी शुक्ल जी ने करारा व्यंग्य किया है। मिश्र-मिश्र शाखाओं के कवियों को केवल काल-क्रम से शुद्ध उपर्युक्त वृत्तमालाएँ साहित्य के इतिहास के अध्ययन में कहीं तक सहायता पहुँचा सकती थीं? सारे रचनाकाल को केवल आदि, मध्य, पूर्व-उत्तर इत्यादि खण्डों में आँख मूँदकर नौट देना—यह भी न देखना कि किस खण्ड के भीतर क्या आता है, क्या नहीं—किसी वृत्त संग्रह को इतिहास नहीं बना सकता, यद्यपि आचार्य शुक्ल जी के व्यंग्य कुछ तीखे अवश्य हैं तथापि वे इस बात के धोतक हैं कि आचार्य शुक्लजी प्रवृत्तियों को ही महत्त्व देते थे। एक काल के भीतर भी वहाँ उनको प्रवृत्तियों के सूत्र मिले हैं वहाँ उन्होंने उनको स्पष्ट कर दिया है, जैसे भक्तिकाल में शानाभयी शाखा, प्रेमाभयी शाखा, कृष्णाभयी शाखा और रामाभयी शाखा। आचार्य शुक्लजी का काल-विभाजन इस प्रकार है :—

आदिकाल (वीरगाथा-काल, संवत् १०५०—१३७५)

पूर्व-मध्यकाल (भक्तिकाल, १३७५—१७००)

उत्तर मध्यकाल (रीतिकाल, १७००—१८००)

आधुनिक काल (गद्यकाल १८००—)

इसमें काल-विभाजन के साथ प्रवृत्ति भी आ गई है। यद्यपि साहित्य के इतिहास में काल-भेदियों टकसाली बपों की भांति बिलकुल कटी-बैटी नहीं होतीं और न प्रवृत्तियों ही काल-चक्र के निश्चित पदों से बैंधी हुई हैं तथापि यह विभाजन व्यावहारिक है। एक काल में जिस विषय के अधिकांश ग्रन्थ मिले हैं उसी के नाम से काल का नामकरण कर दिया गया है। सभी प्रवृत्तियाँ आधुनिक काल तक चली आती हैं, किन्तु उनका अब बाहुल्य नहीं है। रीतिकालीन प्रवृत्ति का उपाध्यायजी का 'रसकलश' तो इसी युग में लिखा गया था, किन्तु वह प्रवृत्ति नहीं, अपवाद स्वरूप ही कहा जा सकता है। डाक्टर श्यामसुन्दरदास जी ने इसीलिए अपने इतिहास में प्रवृत्तियों को काल के बन्धन में नहीं बाँधा है, वरन् प्रवृत्तियों के आधुनिक काल तक भी जो भूले-भटके उदाहरण मिलते हैं उनको दे दिया है। वीरगाथा काल के ही अन्तर्गत उन्होंने लाल और भूषण को भी ले लिया है। आदिकाल की तिथि के सम्बन्ध में भी इतिहासों में थोड़ा हेर-फेर है। शुक्लजी के मत से वीरगाथा काल जहाँ १०५० से संवत् १३७५ तक है वहाँ डाक्टर रामकुमार वर्मा के मत से यह संवत् १००० से ही प्रारम्भ हो जाता है। श्यामसुन्दरदासजी की पुस्तक में वीरगाथाकाल पूरे १४०० तक खिंच जाता है। फलतः भक्तिकाल का प्रारम्भ भी १४०० तक आगे बढ़ जाता है। काल-निर्याय में जबकि वह विशेषकर प्रवृत्तियों का हो २५ वर्ष इधर या उधर कोई विशेष महत्त्व नहीं रखते हैं। साहित्य के काल सरकारी अधिकारियों की भाँति निश्चित तिथि पर अपना चार्ज सौंपकर रंगस्थली से हट नहीं जाते। वीरगाथाओं से पूर्व जिसको आचार्य शुक्लजी ने अपभ्रंश काल कहा उसे डाक्टर रामकुमार वर्मा ने सन्धिकाल कहा। मिश्रचन्द्राओं के आदि प्रकरण में हिन्दी एम० ए० के Ancient Texts की भाँति जायसी कवीर आदि भी शामिल हो जाते हैं।

काल-विभाजन की कठिनाई और पारस्परिक मिश्रण की ओर श्यामसुन्दरदासजी का ध्यान पूरी तौर से गया है—'राजनीतिक तथा सामाजिक स्थितियों धीरे-धीरे बदलती हैं, एक ही दिन में वे परिवर्तित नहीं हो जातीं। इसी प्रकार काव्य-धारा भी धीरे-धीरे अपना पुराना स्वरूप बदलती है तथा नवीन रूप धारण करती है; वह कभी एकदम से नया मार्ग नहीं ग्रहण करती। दूसरी बात यह है कि साहित्य कोई यान्त्रिक-क्रिया नहीं है कि सामाजिक आदि स्थितियों के बदलते ही तुरन्त बदल जाय।'

आचार्य शुक्लजी ने वर्तमान गद्यकाल के अन्तर्विभागों का अलग नामकरण नहीं किया है। वर्तमान युग को उन्होंने गद्ययुग इसलिए कहा कि उसमें गद्य का प्राधान्य रहा है और शायद इसलिए भी कि उनके अवचेतन में वर्तमान युग की कविता के प्रति वह आदर नहीं था जो प्राचीन कविता के प्रति था। इस सम्बन्ध में इदं इत्थं कहना वैज्ञानिक की सीमा का उल्लंघन होगा, किन्तु ऐसा अनुमान किया जा सकता है। शुक्लजी ने आधुनिक काल को हरिश्चन्द्र या द्विवेदी युग के नाम से भी नहीं बाँटा है। आधुनिक युग की शुक्लजी ने गद्य और पद्य की अलग-अलग धाराएँ कर दी हैं और उनका अन्तर्विभाजन पच्चीस-पच्चीस वर्ष के उत्थानों से किया है। इस गद्य-साहित्य की प्रत्येक विधा—जैसे नाटक, उपन्यास, कौटी कहानी, निबन्ध आदि—का अलग-अलग उत्थानों के अनुकूल किया है। इसमें साधारण पढ़ने वाले के लिए शृङ्खला

दृष्ट जाती है। एक विद्या का पूरा ही विकास दे देते तो अच्छा होता। कम-से-कम पाठ को इस प्रकार पढ़ना चाहिए कि एक उत्थान से उस विद्या के दूसरे, तीसरे उत्थान तक पहुँच जाय। इन उत्थानों का भी यदि व्यक्तियों के नाम पर नामकरण न होता तो प्रवृत्तियों के अनुकूल हो सकता था। व्यक्तियों के आधार पर नामकरण शुक्लजी के प्रवृत्ति वाले सिद्धान्त के प्रतिकूल होता और इसके अतिरिक्त जो व्यक्ति स्वयं युग-प्रवर्तक हो वह सहज में दूसरे को युग-प्रवर्तक कहने को तैयार नहीं होता। यह भी एक विचारमात्र है, इसको तथ्य न समझ जाय।

शुक्लजी के इतिहास की ओर भी विशेषताएँ हैं किन्तु उनके उद्घाटन के पूर्व अन्य प्रमुख इतिहासों का उल्लेख कर देना आवश्यक है।

शुक्लजी के इतिहास के पश्चात् दूसरा उल्लेखनीय इतिहास बाबू श्यामसुन्दरदास जी का 'हिन्दी भाषा और साहित्य' नाम का ग्रन्थ है। उसमें भाषा और साहित्य दोनों का ही विकास दिया गया है। साहित्यालोचन के अनुकूल बाबूजी ने साहित्य और काव्य को भी एक कृता माना है। उस इतिहास की यह विशेषता है कि उसमें साहित्य और कला का विकास एक ही प्रकार की राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों से प्रभावित दिखाया गया है। श्यामसुन्दरदासजी के इतिहास में शुक्लजी के इतिहास की अपेक्षा व्योरे की कमी है। उदाहरण भी इने-गिने ही दिये गए हैं।

उसका ऐतिहासिक विवेचन कुछ अच्छा है। उनका ध्यान व्यापकता की ओर अधिक है। बाबूजी ने आधुनिक वादों की इतनी कटु आलोचना भी नहीं की है और न सन्त साहित्य और नाथ पंथियों के विरुद्ध जहाद की आवाज उठाई है। इतिहास में शुक्लजी भी संयत रहे हैं। वास्तव में सन्त साहित्य के सम्बन्ध में इन दोनों आचार्यों के दृष्टिकोण का अन्तर रहा है। डाक्टर श्यामसुन्दरदासजी सन्त साहित्य के पोषक रहे हैं। उन्होंने स्वयं कबीर ग्रन्थावली का सम्पादन किया है और उनके निरीक्षण में डाक्टर पीताम्बरदास, बडधवाल की सन्त साहित्य पर धीसिस लिखी गई। इन दोनों आचार्यों में पर्याप्त साहित्यिक प्रतिबुद्धि रहीं। श्यामसुन्दरदास जी के इतिहास के सम्बन्ध में आचार्य शुक्लजी का एक व्यंग्य देखिए—

“शिद्धोपयोगी तीन पुस्तकें—भाषा-विज्ञान, हिन्दी-भाषा और साहित्य तथा साहित्यालोचन भी आपने लिखीं या सम्पादित कीं।” डाक्टर श्यामसुन्दरदासजी ने भी शुक्लजी के इतिहास के सम्बन्ध में लिखा है कि यह इतिहास वे उनके साथ लिखना चाहते थे, किन्तु शुक्लजी ने इस सम्बन्ध में विरामचाल किया। ये बातें दोनों ही महापुरुषों के गौरव के विरुद्ध हैं।

डाक्टर श्यामसुन्दरदासजी के इतिहास के पश्चात् और भी कई इतिहास निकले। उनमें डाक्टर सूर्यकान्त शास्त्री का हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास, पण्डित कृष्णशंकर शुक्ल का आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास, पण्डित अयोध्यासिंह उपाध्याय का हिन्दी-भाषा और उसके साहित्य का विकास तथा डाक्टर रामकुमार वर्मा का हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास प्रमुख हैं। डाक्टर सूर्यकान्त शास्त्री के इतिहास में अंग्रेजी साहित्य से तुलना की प्रवृत्ति अधिक है, उसमें भाषुकता के साथ भाषा का अलंकरण भी कुछ अधिक है। दूसरा महत्वपूर्ण ग्रन्थ है डाक्टर रामकुमार वर्मा का। इस ग्रन्थ का पहला खण्ड ही प्रकाशित हुआ है। इसमें आदिकाल और भक्तिकाल का विवेचन है। इसमें रिसर्च के विद्यार्थी की धीसिस की-सी शैली है। सभी उपलब्ध सामग्री का उपयोग किया गया है; भाव विश्लेषण की अपेक्षा आकार के विश्लेषण की ओर

अधिक प्रवृत्ति है। इसकी महत्ता इसी बात में है कि एक नये व्यवस्थित ढंग से शुरु किया गया है, निर्यातों की आधारभूत सामग्री सब एक स्थान में एकत्रित की गई है और निर्यात भी संयुक्तित है। इन सब इतिहासों को देखते हुए विषय की पूर्णता और भाव-विश्लेषण की गहराई की दृष्टि से अत्यन्त उपादेय ग्रन्थ है। इसके पहले संस्करणों में जो नवीन कविता की उपेक्षा थी उसकी पूर्ति नवीन संस्करण में कर दी गई है। यद्यपि शुक्लजी के अपने पूर्वाग्रह और प्रिय विश्वास सच हैं जिनसे वे ऊपर नहीं उठ सके हैं फिर भी उन्होंने अपने इतिहास के द्वितीय संस्करण में ज्ञायावाद के विश्लेषण में काफी ईमानदारी से काम लिया है; ज्ञायावाद के शिल्प-विधान की व्याख्या भी की है और थोड़ा-बहुत रसास्वाद करने का भी प्रयत्न किया है। इतिहास में वे कबीर आदि के प्रति भी अपेक्षाकृत मुलायम रहे हैं।

यद्यपि आचार्य शुक्लजी पर अंग्रेजी का प्रभाव काफी है तथापि उनकी कवियों की कृतियों की रसास्वादन पद्धति पूर्णतया नहीं तो अधिकांशतः भारतीय है। हिन्दी गद्य के अन्तर्गत आचार्य शुक्लजी ने अभिव्यञ्जनावाद, स्वच्छन्दतावाद, प्रभाववादी सम्प्रदाय, कलावाद, आदि की निर्भीक आलोचना की है। इस इतिहास की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि प्रत्येक काल की सामान्य प्रवृत्तियों का विश्लेषण करते उस काल के कवियों का केवल जीवनवृत्त और ऐतिहासिक विवरण ही नहीं दिया है वरन् उनकी भाषा के गुण-दोष, उनकी सक्तियों और उनके भाव माधुर्य का भी उल्लेख किया है। जहाँ उन्होंने मिश्रबन्धुओं पर व्यंग्य किये हैं वहाँ अधिकांश में उनका नाम नहीं दिया है, किन्तु उनके अज्ञान के उद्घाटन में आनन्द-सा लिया है। “जो यह भी नहीं जानते कि श्रान्ति को संक्रमण (अभसक्ती) भी कहते हैं, अच्छा साफ के अर्थ में संस्कृत शब्द है, ‘रोब’ सलाई के अर्थ में आगरे के आस-पास बोला जाता है, मिलान पड़ाव या काम के अर्थ में पुरानी कविता में भरा पड़ा है, चलती ब्रज-भाषा में पिछानना रूप ही आता है, खटकति का रूप बहुवचन में भी यही रहेगा—यदि पचासों शब्द उनकी समझ में न आए तो केचारे बिहारी का क्या दोष ?”

कवियों की व्यावहारिक आलोचना के साथ सैद्धान्तिक तथ्यकथन भी चलता गया है। बिहारी की विवेचना करते हुए आचार्यजी लिखते हैं—“मुक्तक कविता में जो गुण होना चाहिए वह बिहारी के ठोहों में अपने चरम उत्कर्ष को पहुँचा हुआ है, इसमें कोई सन्देह नहीं। मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस-धारा नहीं रहती जिसमें कथा प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे झँटे पड़ते हैं जिसमें हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्पति है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है। स्वयं शुक्लजी प्रबन्ध-काव्य की ओर अधिक मुक्त हैं, अतः जिस कवि में कल्पना की समाहार शक्ति के साथ भाषा की समास शक्ति जितनी ही अधिक होगी उतना ही वह मुक्तक की रचना में सफल होगा।”

जिस प्रकार आचार्य शुक्ल तथ्यकथन में कुशल तार्किक हैं और व्यंग्य वाणियों की वर्षा करने में बड़े घोर-कठोर शिकारी बन जाते हैं उसी प्रकार रसास्वादन में वे कोमल-हृदय और सरस हैं। इतिहास में स्थल-स्थल पर उनकी सरसता के उदाहरण मिलेंगे। देखिए—

‘कालिंदी के कूल पर शरत् की चाँदनी में होने वाले रस की शोभा का क्या कहना है, जिसे देखने के लिए सारे देवता आकर इकट्ठे हो जाते थे। सूर ने एक न्यारे प्रेमलोक की आनन्द

जद्य अपने बन्द नेत्रों से देखी है। कृष्ण के मधुरा चले जाने पर गोपियों का जो विरह-सागर उमड़ा है उसमें मग्न होने पर तो पाठकों को बार-बार नहीं मिलता।'

यद्यपि शुक्ल जी का तुलसी के प्रति अधिक आकर्षण रहा है तथापि सूर के गुणों को भी बड़ी सहृदयता के साथ देखा है। वे सूर के गुणगान में तुलसी को नहीं भूलते, किन्तु उन्होंने सूर की भी विशेषताएँ सामने लाने में कोर-कसर नहीं छोड़ी है। देखिए—

‘यद्यपि तुलसी के समान सूर का काव्य-क्षेत्र इतना व्यापक नहीं है कि उसमें जीवन की भिन्न-भिन्न दशाओं का समावेश हो पर जिस परिमित पुण्य-भूमि में उनकी वाणी ने संचरण किया उसका कोई कोना अछूता न छूटा। शृङ्गार और वात्सल्य के क्षेत्र में जहाँ तक इनकी दृष्टि पहुँची वहाँ तक और किसी कवि की नहीं। इन दोनों क्षेत्रों में तो इस महाकवि ने मानो औरों के लिए कुछ छोड़ा ही नहीं।’

यद्यपि आचार्य शुक्लजी के निर्णय अधिकांश में पक्षपातशून्य हैं तथापि कहीं-कहीं वे निजी प्रभावों से ऊपर नहीं उठ सके हैं। तुलसी के राजापुर के होने को सिद्ध करने में वे वकील से बन गए हैं। उनकी वकालत उनके विश्वासों की दृढ़ता की सूचक है। शुक्लजी की यही कम-जोरी है और यही सबलता कि जिस बात को वे कहते हैं लगाव-लेस के साथ नहीं कहते। बेपेन्दी के लोटे की तरह न हिलते-डुलते हैं और न ‘गंगा गये गंगादास और जमुना गये जमुनादास’ की बात करते हैं। वे ध्रुव की तरह अटल रहते हैं चाहे दूसरे पक्ष की अवहेलना का दोष उन पर लाया हो जाय। शुक्लजी ने जो इतिहास के तथ्य दिये हैं उनकी परम्परा बहुत दिनों तक चलती रहेगी।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी

आदिकाल की सामग्री का पुनर्परीक्षण

हिन्दी-साहित्य के आदिकाल के 'काम्यरूपों' के उद्भव और विकास की कहानी नाना दृष्टियों से अत्यन्त महत्वपूर्ण है। शायद ही भारतवर्ष के साहित्य के इतिहास में इतने विरोधों और स्वतोव्यापारों का सुरू कभी आया होगा। इस काल में एक तरफ तो संस्कृत के ऐसे बड़े-बड़े कवि उत्पन्न हुए जिनकी रचनाएँ अलंकृत काव्य-परम्परा की चरम सीमा पर पहुँच गई थीं और दूसरी ओर अपभ्रंश के कवि हुए जो अत्यन्त सहज-सरल भाषा में अत्यन्त संक्षिप्त शब्दों में अपने मार्मिक मनोभाव प्रकट करते थे। भीहर्ष के नैवयचरित के अलंकृत श्लोकों के साथ हेमचन्द्र के व्याकरण में आये हुए अपभ्रंश दोहों की तुलना करने से यह बात अत्यन्त स्पष्ट हो जायगी। फिर धर्म और दर्शन के क्षेत्र में भी महान् प्रतिभाशाली आचार्यों का उद्भव इसी काल में हुआ था और दूसरी तरफ निरन्तर सन्तों के ज्ञान-प्रचार का बीज भी इसी काल में बोया गया।

यद्यपि हिन्दी-साहित्य के इस काल की कहानी को स्पष्ट करने का प्रयत्न बहुत दिनों से किया जा रहा है तथापि उसका चेहरा अब भी अस्पष्ट ही रह गया है। पिछले बीस-पच्चीस वर्षों में इस साहित्य के वास्तविक रूप का अन्दाजा लगाने में सहायता करने योग्य बहुत-सी नई सामग्री प्रकाशित हुई है और अब आशा की जाती है कि हमारे साहित्य का रूप अधिक साफ और सुदृश्य हो सकेगा। इस विषय पर मैंने जो कुछ थोड़ा सोचा-समझा है उसे आपकी सेवा में प्रस्तुत कर रहा हूँ।

दोलामारू के दोहों के सम्पादकों ने ठीक ही कहा है कि "हिन्दी भाषा के आदिकाल की ओर दृष्टि डालने पर पता लगता है कि हिन्दी के वर्तमान स्वरूप के निर्माण के पूर्व गाथा और दोहा साहित्य का उत्तर भारत की प्रायः सभी देशी भाषाओं में प्रचार था। उस समय की हिन्दी और राजस्थानी में इतना रूपभेद नहीं हो गया था जितना आजकल है। यदि यह कहा जाय कि वे एक ही थीं तो अत्युक्ति न होगी। उदाहरणों द्वारा यह कथन प्रमाणित किया जा सकता है।"

लेकिन राजस्थान के साहित्य का सम्बन्ध सिर्फ हिन्दी से ही नहीं है, एक ओर उसका अविच्छेद्य सम्बन्ध हिन्दी-साहित्य से है तो दूसरी ओर उसका घनिष्ठ सम्बन्ध गुजराती से है। कभी-कभी एक ही रचना को एक विद्वान् पुरानी राजस्थानी कहता है तो दूसरा विद्वान् उसे 'जुनी गुजराती' कह देता है। इस पुरानी राजस्थानी या जुनी गुजराती में दोनों ही प्रदेशों की भाषा के पूर्वरूप मिलते हैं और प्राकृत और अपभ्रंश का रूप तो इनमें मिला ही रहता है। अनेक जैन-कवियों ने इस प्रकार के साहित्य की रचना की है। श्री मोतीलाल मैनारिया ने अपने 'राजस्थानी भाषा और साहित्य' में अनेक जैन लेखकों का उल्लेख किया है।

जिन प्रदेशों में आगे चलकर अवधी और ब्रजभाषा का साहित्य लिखा गया उनमें बसने-

वाले कवि इन दिनों किस प्रकार की रचना कर रहे थे इस बात का कोई प्रामाणिक मूल हमारे पास नहीं है। रावस्थान और विहार के बीच का प्रदेश उन दिनों कवियों से खाली नहीं होगा, यह तो निश्चित है। परन्तु ऐसी प्रामाणिक पुस्तकें अभी तक उपलब्ध नहीं हुई हैं जिनके आधार पर इन प्रदेशों की इस काल की साहित्यिक प्रवृत्तियों का ठीक-ठीक अन्दाजा लगाया जा सके। परम्पराक्रम से कुछ कवियों के नाम प्राप्त अवश्य होते हैं और क्वचित्-कदाचित् उनके नाम पर चलनेवाली पुस्तकें भी मिल जाती हैं। परन्तु बहुत कम स्थलों पर उनकी प्रामाणिकता विश्वास-योग्य होती है। इसीलिए ब्रजभाषा और अवधी, भोजपुरी आदि के पूर्ववर्ती साहित्य के काव्य-रूपों के अध्ययन के लिए हमें बहुत-कुछ कल्पना से काम लेना पड़ता है। इस विषय में संस्कृत के चरित-काव्य, कथा, आख्यायिका और चंपू रूप में लिखित रोमांस और निजन्वरी कथाएँ और ऐतिहासिक काव्यों की परम्परा हमारी सहायता कर सकती हैं।

साधारणतः सन् ईसवी की दसवीं से लेकर चौदहवीं शताब्दी के काल को 'हिन्दी-साहित्य का आदिकाल' कहा जाता है। शुक्लजी के मत से संवत् १०५० (सन् ६८३) से संवत् १३७५ (सन् १३१८ ई०) तक के काल को हिन्दी-साहित्य का आदिकाल कहना चाहिए। शुक्लजी ने इस काल के अपभ्रंश और देशभाषा-काव्य की बारह पुस्तकें साहित्यिक इतिहास में विवेचनायोग्य समझी थीं। इनके नाम हैं—(१) विजयपाल रासो, (२) हम्मीर रासो, (३) कीर्तिलता और (४) कीर्तिपताका, तथा (५) छुमान रासो, (६) बीसलदेव रासो, (७) पृथ्वीराज रासो, (८) जयचन्द्र प्रकाश (९) जयमयंक जस चन्द्रिका, (१०) परमाल रासो (आल्हा का मूलरूप), (११) छलरो की पहेलियाँ और (१२) विद्यापति पदावली। “इन्हीं बारह पुस्तकों की दृष्टि से आदिकाल का लक्ष्य-निरूपण और नामकरण हो सकता है। इनमें से अन्तिम दो तथा बीसलदेव रासो को छोड़कर शेष सब ग्रंथ वीरगाथात्मक हैं। अतः आदिकाल का नाम 'वीरगाथा-काल' ही रखा जा सकता है।”

अपभ्रंश की कुछ पुस्तकें अवश्य ऐसी हैं जिनको साहित्यिक इतिहास में विवेच्य माना जा सकता है। संदेश-रासक ऐसी ही सुन्दर रचना है। प्राकृत पिंगल-सूत्रों में आये हुए कई कवियों की रचनाएँ निश्चय ही साहित्य के इतिहास में विवेच्य हैं। मिश्रबन्धु-विनोद में कुछ जैन-ग्रंथों को इस काल में रखा गया था। शुक्लजी ने उनमें से बहुत-सी पुस्तकों को विवेचनयोग्य नहीं समझा था। कारण बताते हुए उन्होंने कहा था कि इन पुस्तकों में से (१) कुछ पीछे की रचनाएँ हैं, (२) कुछ नोटिस-मात्र हैं और (३) कुछ जैन-धर्म के उपदेश-विषयक हैं।

इस हाल की खोजों से पता चलता है कि जिन बारह पुस्तकों के आधार पर शुक्लजी ने इस काल की प्रवृत्तियों का विवेचन किया था उनमें से कई पीछे की रचनाएँ हैं और कई नोटिस मात्र हैं और कई के सम्बन्ध में यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि उनका मूल रूप क्या था।

उपदेश-विषयक उन रचनाओं को जिनमें केवल सूत्रा धर्मोपदेश-मात्र लिखा गया है, साहित्यिक विवेचना के योग्य नहीं समझना उचित ही है। परन्तु ऊपर जिस सामग्री की चर्चा की गई है उनमें कई रचनाएँ ऐसी हैं जो धार्मिक तो हैं किन्तु उनमें साहित्यिक सरसता बनाये रखने का पूरा प्रयास है। धर्म वहाँ कवि को केवल प्रेरणा दे रहा है। जिस साहित्य में केवल धार्मिक उपदेश हों उससे वह साहित्य निश्चित रूप से भिन्न है जिसमें धर्म-भावना प्रेरक शक्ति के

रूप में काम कर रही हो और साथ ही जो हमारी सामान्य मनुष्यता को आन्दोलित, मथित और प्रभावित कर रही हो। इस दृष्टि से अपभ्रंश की कई रचनाएँ जो मूलतः जैन-धर्म-भावना से प्रेरित होकर लिखी गई हैं, निस्सन्देह उत्तम काव्य हैं और विजयपाल रासो और हम्मीर रासो की मूर्ति ही साहित्यिक इतिहास के लिए स्वीकार्य हो सकती हैं। यही बात बौद्ध सिद्धों की कुछ रचनाओं के बारे में भी कही जा सकती है। इधर कुछ ऐसी मनोभावना दिखाई पड़ने लगी है कि धार्मिक रचनाएँ साहित्य में विवेच्य नहीं हैं। कभी-कभी शुक्लजी के मत को भी इस मत के समर्थन में उद्धृत किया जाता है। मुझे यह बात बहुत उचित नहीं मालूम होती। धार्मिक प्रेरणा या आध्यात्मिक उपदेश होना काव्यत्व का बाधक नहीं समझा जाना चाहिए। अस्तु।

इधर जैन-अपभ्रंश-चरित-काव्यों की जो विपुल सामग्री उपलब्ध हुई है वह सिर्फ धार्मिक सम्प्रदाय के मुहर लगने मात्र से अलग कर दी जाने योग्य नहीं है। स्वयम्भू, चतुर्मुख, पुष्प-दन्त और धनपाल-जैसे कवि केवल जैन होने के कारण ही काव्यक्षेत्र से बाहर नहीं चले जाते। धार्मिक साहित्य होने मात्र से कोई रचना साहित्यिक कोटि से अलग नहीं की जा सकती। यदि ऐसा समझ जाने लगे तो तुलसीदास का रामचरितमानस भी साहित्य-क्षेत्र में अविवेच्य हो जायगा और जायसी का पद्मावती भी साहित्य-सीमा के भीतर नहीं घुस सकेगा। वस्तुतः लौकिक निजन्धरी कहानियों को आश्रय करके धर्मोपदेश देना इस देश की चिराचरित प्रथा है। कभी-कभी ये कहानियाँ पौराणिक और ऐतिहासिक चरित्रों के साथ घुला दी जाती हैं। यह तो न जैनों की निजी विशेषता है न सुफियों की। हमारे साहित्य के इतिहास में एक गलत और बेबुनियाद बात यह चल पड़ी है कि लौकिक प्रेम-कथानकों को आश्रय करके धर्म-भावनाओं को उपदेश देने का कार्य सूफी कवियों ने आरम्भ किया था। बौद्धों, ब्राह्मणों और जैनों के अनेक आचार्यों ने नैतिक और धार्मिक उपदेश देने के लिए लोक कथानकों का आश्रय लिया था। भारतीय सन्तों की यह परम्परा परमहंस रामकृष्णदेव तक अविच्छिन्न भाव से चली आई है। केवल नैतिक और धार्मिक या आध्यात्मिक उपदेशों को बेलकर यदि हम ग्रन्थों को साहित्य-सीमा से बाहर निकालने लगेंगे तो हमें आदि काव्य से भी हाथ धोना पड़ेगा, तुलसी-रामायण से भी अलग होना पड़ेगा, कबीर की रचनाओं को भी नमस्कार कर देना पड़ेगा, और जायसी को भी दूर से दण्डवत् करके विदा कर देना होगा। मध्ययुग के साहित्य की प्रधान प्रेरणा धर्म-साधना ही रही है। जो भी पुस्तकें आज संयोग और सौभाग्य से बची रह गई हैं उनके सुरक्षित रहने का कारण प्रधानरूप से धर्म-बुद्धि ही रही है। काव्य-रस की भी वही पुस्तकें सुरक्षित रह सकी हैं जिनमें किसी-न-किसी प्रकार धर्मभाव का संस्पर्श रहा है। धार्मिक अनुयायियों के अभाव में अनेक बौद्ध कवियों की रचनाओं से हमें हाथ धोना पड़ा है। अश्वघोष के टक्कर के कवि भी उपेक्षावश भुला दिये गए हैं। यदि मंगोलिया के रेगिस्तानों ने कुछ पन्ने बचा न रखे होते तो अश्वघोष के नाटकों का हमें पता भी न चलता। निस्सन्देह ग्रन्थ-संग्रह-कर्ताओं के उत्साह से भी कुछ पुस्तकों की रक्षा हुई है। 'सन्देशरासक' और 'कीर्तिलता' इसी श्रेणी की रचनाएँ हैं। परन्तु उनकी संख्या बहुत कम है और ये सब मिलाकर केवल इस श्रेणी के विशाल साहित्य की सम्भावना की ओर इशारा-भर करती हैं। इनसे हम सिर्फ यह अनुमान कर सकते हैं कि किसी समय इस श्रेणी का साहित्य प्रचुर मात्रा में वर्तमान था जो उनके उत्साही संरक्षकों और कद्रदारों के अभाव में छुट हो गया है। एक दूसरे प्रकार का लौकिक रस का साहित्य भी बचा जरूर है, लेकिन उसमें निरन्तर परि-

वर्तन होता रहा है और आज जिस रूप में वह उपलब्ध है उसकी प्रामाणिकता के विषय में सब समय ऑल रूँदकर विश्वास नहीं किया जा सकता।

ऐतिहासिक व्यक्तियों के जीवनचरित को उपजीव्य बनाकर काव्य लिखने की प्रथा इस देश में सातवीं शताब्दी के बाद तेजी से चली है। हमारे आलोच्यकाल में यह प्रथा खूब बढ़ गई थी। इनमें कई ऐतिहासिक पुरुष कवियों के आभयदाता हुआ करते थे। चन्द के आभयदाता पृथ्वी-राज थे और विद्यापति के आभयदाता कीर्तिसिंह। इन आभयदाताओं का चरित लिखते समय भी उसे कुछ धार्मिक रंग देने का प्रयत्न किया जाता था। रासो में कवि चन्द की स्त्री ने प्राकृत राजा के यश-वर्णन को अनुचित कहा था। उसने बताया था कि साधारण राजा का यश गाने की अपेक्षा भगवान् का यश गाना कहीं अच्छा है। इस पर कवि ने विस्तार से दशावतारचरित का वर्णन किया। जिस आकार में यह दशावतारचरित है वह सम्भवतः परवर्ती रचना है। अपने इस विश्वास का कारण मैं फिर कहीं बताऊँगा। परन्तु ऐसा लगता है कि रासोकार ने पृथ्वीराज को भगवत्स्वरूप बताकर कहानी में धार्मिकता का थोड़ा-सा रंग देना चाहा था। कीर्ति-लता के कवि ने भी पाठक को कुछ पुण्यलाम का प्रलोभन दिया था—“पुरुष कहाणी हौं कहौं जसु पथावै पुनु।” इसका कारण यही था कि काल को रूप और गति देने वाली शक्ति धर्म-भावना ही थी। धार्मिक समझे जाने वाले साहित्य को कुछ अधिक सावधानी से सुरक्षित रखा गया था, इसलिए वह कुछ अधिक मात्रा में मिलता भी है। प्रायः इन धर्मग्रन्थों के आवरण में सुन्दर कवित्व का विकास हुआ है। तत्कालीन काव्यरूपों और काव्य-विवर्धों के अध्ययन के लिए इनकी उपयोगिता अस्मिन्दिग्ध है। ‘मविसयत कहा’ धार्मिक कथा है, पर इतना सुन्दर काव्य उस युग के साहित्य में कहीं मिलेगा। श्री राहुल सांकृत्यायन ने उच्चवृत्ति भाव से प्रेरित किया है कि ‘स्वयंभू का रामायण हिन्दी का सबसे पुराना और सबसे उत्तम काव्य है।’ रामचरितमानस और सूरसागर धार्मिक काव्य नहीं तो क्या हैं? राजशेखर सूरि जैनमत के साधु थे, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार नन्ददास या हितहरिवंश वैष्णव धर्म के साधु थे। राजशेखर ने नैमिनाथ का चरित वर्णन करते हुए ‘नैमिनाथ फाथु’ लिखा था और नन्ददास ने अपने उपास्य की लीलाओं का वर्णन करते हुए रास-पंचाध्यायी। दोनों में ही धर्मभाव प्रधान है और दोनों में ही कवित्व है। जिस प्रकार ‘राधा-सुधानिधि’ में राधा की शोभा के वर्णन में कवित्व है और वह कवित्व उपास्य-बुद्धि से चलित है उसी प्रकार ‘राजल देवी’ की शोभा में कवित्व भी है और वह उपास्य बुद्धि से चलित भी है। कौन कह सकता है कि इस शोभा-वर्णन में केवल धार्मिक भावना होने के कारण कवित्व नहीं है—

किम-किम राजल देवि तयाठ सिन्हागार भणैवठ ।

चंपहुगोरी अहचोई भंगि चन्दनु लेवठ ॥

सु'पु भराविठ जाह कुसुम कस्तुरी सारी ।

सीमंवह सिन्धूरोह मोतीसरि सारी ॥

नवरंगि कु'कुमि तिजय किम रवण तिजठ तपु भाजे ।

मोती कु'डल कम्मि पिय बिबाखिय कर जाजे ॥

नरतिथ कज्जल रेह नयनि सु'हकमजि तंबोजो ।

नागोदर कण्ठलठ कचिठ अनुहार विरोजो ॥

मनह जावर कंजुच कुच कुचह माछा ।
 करे कंचव मखि-बखव खुद सखकावह बाछा ॥
 रसकुच रसकुच रसकुच कवि बाचरिवाछी ।
 रिमकिमि रिमकिमि रिमकिमिई पचनेवर कुचखो ॥
 नहि आससख बखवखव सेचंमुख किमिसि ।
 अंजनिबाछी राखमह मिठ जोअह मनरसि ॥

इस प्रकार मेरे विचार से सभी बार्मिक पुस्तकों को साहित्य के इतिहास में त्याग्य ही नहीं मानना चाहिए। परन्तु जो पुस्तकें पीछे की रचना हों या नोटिस-मात्र हों उन पर विचार ही क्या हो सकता है। शुक्लजी ने जिन पुस्तकों को प्रामाणिक रचना समझकर इस काल का नाम वीरगाथा-काल रखा था, उनमें सबसे पहली छद्मान रासो है जिसके कवि का नाम है दलपति विजय। तीन छद्माण रावाओं की पर्चा करने के पश्चात् शुक्लजी इस नतीजे पर पहुँचे थे कि दलपति कवि द्वितीय छद्माण (सम्कृ ८७० से ६०० विक्रम तक) का समसामयिक रहा होगा। यद्यपि प्रतापसिंह तक का वर्णन देखकर उन्होंने यह तो अनुमान कर ही लिया था कि इसका वर्तमान रूप “विक्रम की सत्रहवीं शताब्दी में प्राप्त हुआ होगा,” अर्थात् यह भी सन्देहास्पद रचना है। शुक्लजी के मन में यह विश्वास था कि इसका मूलरूप पुराना होगा; परन्तु इधर पता चला है कि दलपति वस्तुतः तपागन्धीय जैन साधु शान्ति विजय के शिष्य थे। श्री अजरचन्द नाहटा ने नागरी-प्रचारिणी पत्रिका में इन्हें परवर्ती कवि सिद्ध किया है। इधर श्री मोतीलाल मैनारिया ने अपनी नवप्रकाशित पुस्तक ‘राजस्थानी भाषा और साहित्य’ (पृष्ठ ८७) में लिखा है कि “हिन्दी के विद्वानों ने इनका मेवाड़ के रावल छद्माण का समकालीन होना अनुमानित किया है, जो गलत है। वास्तव में इनका रचनाकाल सम्बत् १७३० और १७६० के मध्य में है।”

इसी प्रकार नरपति नाल्ह के ‘वीरलदेव रासो’ के बारे में भी सन्देह प्रकट किया गया है। मैनारियाजी ने इन्हें १६वीं शताब्दी के कवि नरपति से अभिन्न माना है और दोनों नरपतियों की रचनाओं की एकरूपता दिखाने के लिए उन्होंने जो उद्धरण दिये हैं वे हँसकर उड़ा देने योग्य नहीं हैं।

शुक्लजी ने भी लिखा था कि “नाल्ह के ‘वीरलदेव रासो’ में, जैसा कि होना चाहिए था, न तो उक्त वीर रावा (वीरलदेव) की ऐतिहासिक चक्राश्यों का वर्णन है न उसके शौर्य-पराक्रम का। शृंगाररस की दृष्टि से विवाह और रूठकर विदेश जाने का (प्रोषित-पत्रिका के वर्णन के लिए) मनमाना वर्णन है। अतः इस छोटी-सी पुस्तक को वीरलदेव ऐसे वीर का ‘रासो’ कहना सत्यकथा है। पर जब हम देखते हैं कि यह कोई काव्य-ग्रन्थ नहीं है, केवल गाने के लिए रचा गया था तो बहुत-कुछ समाधान हो जाता है।” इस प्रकार शुक्लजी को यह ग्रन्थ बहुत अधिक ग्रहणीय नहीं मालूम हुआ था। पुराना होने का गौरव पाने के कारण ही यह उनकी विवेचना का विषय बन सका था। अब इसका यह गौरव भी छिन गया है। इसकी “भाषा की प्राचीनता पर विचार करने के पहले यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि गाने की शीब होने के कारण इसकी भाषा में बहुत कुछ फेर-फार होता आया

हे, पर लिखित रूप में सुरक्षित रहने के कारण इसका पुराना ढोंचा बहुत-कुछ बना हुआ है," यह शुक्ल जी का विचार है; पर अब उलटी बात माख्य हुई है। भाषा में, प्रचलित चारखारीति के अनुसार, कुछ पुरानापन देने का प्रयत्न किया गया है।

इसी प्रकार हम्मीर रासो को नोटिस-मात्र सम्भवा जा सकता है। शिवसिंह-सरोज में चन्द कवि के प्रसंग में कहा गया था कि "इन्हीं की (चन्द की) औलाद में शाङ्कर कवि थे जिन्होंने हम्मीर रासो (रासो ?) और हम्मीर-काव्य भाषा में बनाया है।" (शिवसिंह-सरोज, पृष्ठ ३५०) सम्भवतः इसी आधार पर आचार्य शुक्ल ने इस काव्य के अस्तित्व के सम्बन्ध में अनुमान किया था। प्राकृत-पैगलम् उलटते-पलटते उन्हें कई पद्य कन्दों के उदाहरणों में मिले, फिर तो उन्हें "पूरा निश्चय हो गया कि ये पद्य असली हम्मीर रासो के ही हैं।" क्यों और कैसे यह निश्चय हुआ, इसका कोई कारण शुक्लजी ने नहीं बताया। तब से अब हिन्दी-साहित्य के इतिहास-ग्रन्थों में इन कन्दों की निश्चित रूप से असली हम्मीर रासो के कन्द माना जाने लगा है। मजेदार बात यह है कि पं० राहुल सांकृत्यायन ने इन्हीं कविताओं को अपनी 'काव्य-धारा' में जज्जल कवि लिखित माना है। कुछ पद्यों में स्पष्ट रूप से 'जज्जल भण्यइ' अर्थात् 'जज्जल कहता है' की प्रशंसा है।

राहुलजी का यह मत प्राकृत-पैगलम् (बिम्बिलयोथिका इण्डिका) में प्रकाशित टीकाओं के 'जज्जलस्य उत्क्रियम्' अर्थात् यह जज्जल की उक्ति है पर आधारित ज्ञान पड़ता है। टीकाकारों के इस वाक्य का अर्थ यह भी हो सकता है कि यह जज्जल की कविता है और यह भी हो सकता है कि यह किसी अन्य कवि द्वारा निबद्ध पात्र जज्जल की उक्ति है अर्थात् 'कवि-निबद्ध वस्तु-प्रोक्षक' है। यदि दूसरा अर्थ लिया जाय तो रचना जज्जल की नहीं, किसी और कवि की होगी; परन्तु वह और कवि शाङ्कर ही हैं, इसका कोई सबूत नहीं। इसका अर्थ है कि यह उक्ति किसी ऐसे काव्य से उद्धृत है जिसमें वीररस का प्रसंग अवश्य था। फिर यदि प्राकृत-पैगलम् के एक कवि के ग्रन्थ की वीरगाथाकाल का ग्रन्थ समझा जाय तो उसी ग्रन्थ में से बम्बर, विद्याधर और अन्य अज्ञात कवियों की रचनाओं को भी उस काल की रचना मानकर विवेच्य क्यों न सम्भवा जाय ? प्राचीन सुर्जर-काव्यों में भी अनेक कवियों की रचनाएँ ऐसी हैं जिन्हें थोड़ा-बहुत हिन्दी से सम्बद्ध समझकर इस काल के विषय में विचार किया जा सकता है। हमारे कहने का मतलब यह है कि या तो हम्मीर रासो को 'नोटिस' मात्र सम्भवा जाय या प्राकृत-पैगलम् में उद्धृत सभी रचनाओं को इस अनुमानाधारित ग्रन्थ के समान ही इस काल की प्रकृति और संज्ञा के निर्णय का उपयुक्त साधन सम्भवा जाय। इसके अतिरिक्त एक और बात भी विचारणीय है। 'हम्मीर' नाम इस देश में किसी एक ही राजा के लिए नहीं व्यवहृत हुआ है। गजनी के तुर्क शासकों को 'अमीर' कहा जाता था। इस देश में 'हम्मीर' इसी 'अमीर' का संस्कृतायित रूप है। जुलारा का प्रथम अमीर उन्सद नवीं शताब्दी में हुआ। जब से इन अमीरों ने गजनी के नाहाथ राजा शाहियों को हराकर गजनी पर अधिकार किया तभी से इस देश में हम्मीर शब्द प्रचलित हो गया। गोविन्दचन्द्र ने अपनी प्रशस्तियों में 'हम्मीर' न्यस्तवैर सुदुरय समरक्रीडया यो विचत्ते' कहा है और उसके पुत्र विजयचन्द्र ने भी सन् ११६८ के एक दानपत्र में गर्वपूर्वक घोषणा की है कि 'हम्मीर' अर्थात् गजनी के अमीर के त्रास से समूचा भुवन दुःख की ज्वाला से जल रहा था उसे मैंने उषी की हरम की बेगमों के नयनरूपी

मेवों की धारा से शान्त किया है—‘धुवन-दहन लेहा-हर्म्य-हम्मीर-नारी-नयन-जलद-धारा-वाः, भूतोपतापः।’ सो, हम्मीर शब्द को किसी पद्य में आया देखकर ही यह नहीं मान लिया जा सकता कि वह चित्तोरवाले हिन्दू राजा ‘हम्मीर’ की ओर इशारा कर रहा है।

“भट्ट केदार ने जयचन्द-प्रकाश नाम का एक महाकाव्य लिखा था, जिसमें महाराज जयचन्द्र के प्रताप और पराक्रम का विस्तृत वर्णन था। इसी प्रकार का ‘जयमयंकजसचन्द्रिका’ नामक एक बड़ा ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं है। केवल इनका उल्लेख सिधायच दयालदास-कृत ‘राटोडां री ख्यात’ में मिलता है जो बीकानेर के रावपुस्तक-भण्डार में सुरक्षित है।” (पृ० ५०) अर्थात् ये दोनों भी नोटिस मात्र हैं। इन दोनों कवियों के विषय में कुछ अधिक चर्चा हम आगे चलकर करेंगे। यहाँ इतना कह रखना ही उचित जान पड़ता है कि इनकी चर्चा राखो में भी मिलती है और हिन्दी की अन्य पुस्तकों में भी कुछ चर्चा मिल जाती है। ये गोरी के दरबार के कवि कताये गए हैं। इसी प्रकार “जगनिक के काव्य का आज कहीं पता नहीं है, पर उसके आधार पर प्रचलित गीत हिन्दी-भाषा-भाषी प्रान्तों के गाँव-गाँव में प्रचलित सुनाई पड़ते हैं।” (पृ० ५१) सो यह भी नोटिस मात्र से कुछ अधिक दाम का नहीं। चन्दबरदाई का पृथ्वीराज राखो भी अपने मूल रूप में प्राप्त नहीं हो रहा है। इसके विषय में विस्तार से हम फिर विचार करेंगे। अब यह स्पष्ट है कि जिन ग्रन्थों के आधार पर इस काल का नाम वीर-गायकाल रखा गया है उनमें से कुछ नोटिस मात्र से बहुत अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं और कुछ या तो पीछे की रचनाएँ हैं या पहले की रचनाओं के विकृत रूप हैं। इन पुस्तकों को गलती से प्राचीन मान लिया गया है। राजस्थानी साहित्य के विद्वान् विवेचक श्री मोतीलाल मैनारिया ने कुछ ऊँझलाकर लिखा है कि “इन ग्रन्थों को प्राचीन जतलाते समय एक दलील यह दी जाती है कि इनके रचयिताओं ने इनमें सर्वत्र वर्तमानकालिक क्रिया का प्रयोग किया है, और इससे उनका अपने चरित्र-नायकों का समकालीन होना सिद्ध होता है। परन्तु यह भी एक भ्रान्ति है। यह कोई आवश्यक बात नहीं कि वर्तमानकालिक क्रिया का प्रयोग करने वाले कवि समसामयिक ही हों। यह तो काव्यरचना की एक शैली मात्र है। काव्य में वर्णित घटनाओं को सत्य का रूप देने के लिए कवि प्रायः ऐसा किया करते हैं। अनेक ऐसे ग्रन्थ मिलते हैं, जिनके कर्ता समकालीन न थे, पर जिन्होंने वर्तमानकालिक क्रिया का प्रयोग किया है। राजस्थान में चारण-भाट आज भी जब प्राचीनकाल के वीर-पुरुषों पर ग्रन्थ तथा फुटकर गीत आदि लिखते हैं, तब वर्तमानकालिक क्रिया का प्रयोग करते हैं। वारहट केशरिसिंह-कृत ‘प्रताप-चरित्र’ इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है जो सं० १६६२ में लिखा गया है।”

१. यद्यपि जगनिक के विषय में निश्चित रूप से कहना कठिन है तथापि अनुमान से समझा जा सकता है कि इस कवि ने यदि ‘आल्हाखण्ड’ की रचना कभी की भी हो तो वह रचना कुन्देशखण्ड की सीमा के बाहर बहुत दीर्घकाल तक अपरिचित रही। यह देखकर थोड़ा आश्चर्य ही होता है कि गोस्वामी तुलसीदास ने इस अत्यन्त लोकप्रिय गीतपद्य को रामायण करने का प्रयास क्यों नहीं किया। लेकिन यह नकारात्मक दखीब हमें बहुत दूर तक नहीं ले जा सकती।

२. राजस्थानी भाषा और साहित्य (पृष्ठ ८१)

आज से कोई बारह वर्ष पूर्व मैंने कहा था कि राजपूताने में प्राप्त कुछ काव्य-ग्रन्थों के आधार पर इस काल का कोई भी नामकरण उचित नहीं है। उस समय मेरा विश्वास था कि जिन ग्रन्थों के आधार पर उक्त काल का नामकरण किया गया है वे अधिकांश प्रामाणिक हैं। आज लग रहा है कि इनमें से कई की प्रामाणिकता सन्दिग्ध है और कई नोटिस मात्र हैं। रही राजपूताने के साहित्य की बात, तो उसके विषय में मैनारिया जी का यह मत उल्लेख योग्य है—“इसके अतिरिक्त ये रासो-ग्रन्थ जिनकी वीर-गाथाएँ नाम दिया गया है और जिनके आधार पर वीर-गाथाकाल की कल्पना की गई है, राजस्थान के किसी समयविशेष की साहित्यिक प्रवृत्ति को भी सूचित नहीं करते, केवल चारण, भाट आदि कुछ वर्ग के लोगों की जन्मजात मनोवृत्ति को प्रकट करते हैं। प्रभुभक्ति का भाव इन जातियों के खून में है, और ये ग्रन्थ उस भावना की अभिव्यक्ति हैं। यदि इनकी रचनाओं के आधार पर कोई निर्णय किया जाय, तब तो वीर गाथाकाल राजस्थान में आज भी उषा-कान्त्यो बना है। क्योंकि राजा-महाराजाओं अथवा उनके पूर्वजों की कीर्ति के ग्रन्थ आदि लिखने का काम ये लोग आज भी उसी उत्साह के साथ कर रहे हैं, जिस उत्साह से पहले किया करते थे। परन्तु राजस्थान के वातावरण तथा इन जातियों से अपरिचित लोगों का यह बात समझ लेना कुछ कठिन है।” (‘राजस्थानी भाषा और साहित्य’ पृ० ८१)

स्पष्ट ही हमारे आलोच्यकाल के आरम्भ में इस भाषा का बहुत ही विशाल साहित्य वर्तमान था। साधारणतः दसवीं से चौदहवीं शताब्दी के काल को हिन्दी साहित्य का आदिकाल माना जाता है। स्वर्गीय आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने संवत् १०५० से १३७५ तक के काल को इस काल की सीमा मानी थी। जब तक इस विशाल उपलब्ध साहित्य को सामने रखकर इस काल के काव्य की परीक्षा नहीं की जाती तब तक हम इस साहित्य का ठीक-ठीक मर्म उपलब्ध नहीं कर सकते। केवल संयोगवश इधर-उधर से उपलब्ध प्रमाणों के बल पर किसी बात को अनुमान प्रभाव और किसी को अनुमान ऐतिहासिक घटना की प्रतिक्रिया कहकर व्याख्या कर देना न बहुत उचित है और न बहुत हितकर।

इस बात का निर्णय करना कठिन है कि अवधी और ब्रजभाषा-क्षेत्र में उत्पन्न और वहीं की भाषा बोलनेवाले लोगों ने किस प्रकार के साहित्य की रचना की थी जिसका परवर्ती विकास अवधी और ब्रजभाषा के साहित्यिक ग्रन्थ हैं, क्योंकि दसवीं से चौदहवीं शताब्दी के भीतर इन क्षेत्रों में कोई रचना हुई भी हो तो उसका प्रामाणिक रूप हमें प्राप्त नहीं। हमें पार्श्ववर्ती प्रदेशों से प्राप्त साहित्यिक सामग्री के आधार पर तथा पूर्ववर्ती रचनाओं के काव्य-रूपों को देखकर अनुमान द्वारा उस साहित्य-रूप का अन्दाजा लगाना पड़ता है। हमें इस बात का ध्यान रखना होगा कि यह अन्दाजा यथासम्भव ठीक हो। यह नहीं समझना चाहिए कि केवल हिन्दी का साहित्य ही इस काल में इस प्रकार के दुर्भाग्य का शिकार बना। केवल गुजराती और राजस्थानी इस विषय में कुछ अधिक सौभाग्यशाली हैं, नहीं तो लगभग सभी प्रान्तीय साहित्यों की यह कहानी है। जब तक प्रत्येक प्रदेश से प्राप्त सामग्री का व्यापक अध्ययन नहीं किया जाता तब तक सभी प्रान्तीय भाषाओं के साहित्यिक रूप अस्पष्ट ही बने रहेंगे। इसीलिए इस काल के साहित्य-रूप के अध्ययन के लिए प्रत्येक श्रेणी की पुस्तक का कुछ-न-कुछ उपयोग है। पुस्तक चाहे धनोपदेश की हो, वैद्यक की हो, माहात्म्य की हो, वह कुछ-न-कुछ साहित्य-रूप को स्पष्ट करने में अवश्य सहायता पहुँचायगी। इस काल में साहित्यिक क्षेत्र को यथासम्भव व्यापक बनाकर देखना चाहिए।

वहाँ तक कि इस काल में उत्पन्न महात्माओं और कवियों के नाम पर चलने वाली और परवर्ती काल में निरन्तर प्रक्षेप से स्फीत होते रहने वाली पुस्तकों का भी यदि वैयर्थपूर्वक परीक्षण किया जाय तो कुछ-न-कुछ उपयोगी बात अवश्य हाथ लगेगी। न तो हमें परम्परा से प्रचलित बातों को सहज ही अस्वीकार कर देना चाहिए और न उनकी परीक्षा किये बिना उन्हें ग्रहण ही कर लेना चाहिए। इस अन्वकार-युग को प्रकाशित करने योग्य जो भी चिन्तनारी मिल जाय उसे सावधानी से जिला रखना कर्तव्य है, क्योंकि वह बहुत बड़े आलोक की सम्भावना लेकर आई होती है, उसके पेट में केवल उस युग के रसिक हृदय की चङ्कन का ही नहीं, केवल सुशिक्षित चित्त के संवत् और सुचिन्तित वाक्पाठ का ही नहीं, बल्कि उस युग के सम्पूर्ण मनुष्य को उद्भासित करने की क्षमता छिपी होती है। इस काल की कोई भी रचना अवश और उपेक्षा का पात्र नहीं हो सकती। साहित्य की दृष्टि से, भाषा की दृष्टि से या सामाजिक गति की दृष्टि से उसमें किसी-न-किसी महत्त्वपूर्ण तथ्य के मिल जाने की सम्भावना होती ही है।

परन्तु प्रश्न यह है कि इस काल में आब के हिन्दी-भाषी कहे जाने वाले क्षेत्र की देशी भाषा में लिखित कोई पुस्तक अपने मूल रूप में क्यों नहीं प्राप्त होती। इसका कोई-न-कोई ऐतिहासिक कारण होना चाहिए।

इस काल की पुस्तकें तीन प्रकार से रक्षित हुई हैं—(१) राज्याभय पाकर और राजकीय पुस्तकालयों में सुरक्षित रहकर, (२) सुसंगठित धर्म-सम्प्रदाय का आभय पाकर और मठों, विहारों आदि की पुस्तकालयों में शरण पाकर और (३) जनता का प्रेम और प्रोत्साहन पाकर। राज्याभय सबसे प्रबल और प्रमुख साधन था। धर्म-सम्प्रदाय का संरक्षण उसके बाद ही आता है। तीसरे प्रकार से जो पुस्तकें उपलब्ध हुई हैं वे बदलती रही हैं। जनता को उनके 'शुद्ध रूप' से कोई मतलब नहीं था, आवश्यकतानुसार उसमें काट-बॉट भी होती रही है, परिवर्तन-परिवर्धन भी होता रहा है और इस प्रकार लोकचित्त के सौँचे में टलते हुए उन्हें जीवित रहना पड़ा है। आलहाबाद काव्य इसी प्रकार लोकचित्त की चंचल सवारी पर चलता आया है। यह बता सकना कठिन है कि उसका मूल रूप कैसा था। परन्तु वह जनता को प्रिय था, उसके सुख-दुःख का साथी था और अपने इस महान् गुण के कारण वह जनता की प्रीति पा सका और जीवित रह गया। उसके समयस्क काव्य वह प्रीति नहीं पा सके और अपना शुद्ध रूप लिये हुए अस्त हो गए।

देशी भाषा की कुछ दूसरी पुस्तकें जैन-सम्प्रदाय का आभय पाकर साम्प्रदायिक भाषाद्वारों में सुरक्षित रह गई हैं। उनका शुद्ध रूप भी सुरक्षित रह गया है। कुछ पुस्तकें बौद्ध-धर्म का आभय पाकर और बौद्ध नरपतियों की कृपा से बच गई थीं जो आगे चलकर हिन्दुस्तान के बाहर पाई जा सकी हैं। परन्तु जो पुस्तकें हिन्दू-धर्म और हिन्दू-नरेशों के संरक्षण से बची हैं वे अधिकांश संस्कृत में हैं। इस भेषी की रचनाएँ मिलती अवश्य हैं पर हमारे आलोच्य काल के देशी भाषा के साहित्य के सम्बन्ध में उनसे कोई विशेष सञ्चना नहीं मिलती। इस उपेक्षा का कारण क्या है! यह कहानी सुनने योग्य है।

भीहर्षदेव के शक्तिशाली साम्राज्य के टूट जाने के बाद भी कान्यकुब्ज का गौरव बना रहा। उसके सेनापति भखिड़ और उनके वंशजों ने कान्यकुब्ज पर कुछ दिनों तक शासन किया। नवीं शताब्दी के आरम्भ में उनकी शक्ति क्षीण हो गई, परन्तु राजलक्ष्मी फिर भी कान्यकुब्ज को जोड़ने को तैयार नहीं थी। पूर्व के पाल, दक्षिण के राष्ट्रकूट और पश्चिम के प्रतीहार इस राजलक्ष्मी

की अपनी पहलकमी बनाने का प्रयत्न करते रहे। पर नवीं शताब्दी के आरम्भ में प्रतिहारों को ही कान्यकुब्ज को अधिकृत करने का गौरव प्राप्त हुआ। इसके बाद लगभग दो सौ वर्षों तक कान्यकुब्ज के प्रतिहार बड़े शक्तिशाली शासक रहे। भारतवर्ष की केन्द्रीय शक्ति उन्हीं के हाथों रही।

जिस काल के साहित्य की चर्चा हम कर रहे हैं उस काल का मध्यदेश बहुत अधिक विचित्र था। यदि उस समय का कोई साहित्य नहीं मिलता तो बहुत आश्चर्य की बात नहीं है। हमने पहले ही विचार किया है कि साहित्य के रक्षित रहने के तीन साधनों में से सबसे प्रबल और प्रमुख साधन है राजाश्रय। गाहड़वार राजाओं के विषय में कई प्रकार के विश्वास विद्वानों में प्रचलित हैं। कुछ लोग उन्हें दक्षिण से आया हुआ बताते हैं और कुछ लोग पश्चिम से। इतना प्रायः निश्चित है कि ये लोग बाहर से आये थे और बाहर से आने वाले अन्य लोगों की भाँति वे भी स्थानीय जनता से अपने को भिन्न समझते रहे और अपनी भेषछाटा सिद्ध करने का प्रयास भी करते रहे। बहुत दिनों तक इस दरबार में देशी भाषा के साहित्य को कोई प्रभय नहीं मिला। वे लोग वैदिक संस्कृति के उपासक थे और बाहर से बुला-बुलाकर अनेक ब्राह्मण-वंशों को दान देकर काशी में बसा रहे थे। संस्कृत को इन्होंने बहुत प्रोत्साहन दिया। जिस प्रकार गौड़ (बंगाल) देश के पाल, गुजरात के सोलंकी और मालवा के परमार देशभाषा को प्रोत्साहन दे रहे थे वैसा इस दरबार में नहीं हुआ। इस उपेक्षा का एक कारण तो यही जान पड़ता है कि ये लोग बाहर से आये हुए थे और देशीय जनता के साथ दीर्घकाल तक एक नहीं हो पाए थे। दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि मध्यदेश में जिस संरक्षणीय धार्मिक विचारधारा की प्रतिष्ठा थी उसमें संस्कृत-भाषा और वर्णशाली ब्राह्मण-व्यवस्था से अधिकाधिक चिपटे रहना ही स्थानीय जनता की दृष्टि में कैसा उठने का साधन रहा हो।

उक्तिन्यक्तिप्रकरण के रचयिता दामोदर भट्ट प्रसिद्ध गाहड़वार राजा गोविन्दचन्द्र के समा-पण्डित थे। ऐसा अनुमान किया गया है कि यह पुस्तक राजकुमारों को काशी-कान्यकुब्ज की भाषा सिखाने के उद्देश्य से लिखी गई थी। यदि यह अनुमान सत्य हो तो मानना पड़ेगा कि इन राज-कुमारों को घर में किसी और भाषा के बोलने की आदत थी। अर्थात् गाहड़वार बाहर से आये थे। परन्तु यहाँ से इस वंश में देशी भाषा की ओर मुकने की प्रवृत्ति आई थी, यह भी पर्याप्त स्पष्ट है।

ऐसा जान पड़ता है कि दो सौ वर्षों तक काशी में और कान्यकुब्ज में राज्य करने के कारण गाहड़वाल नरेश काशी और कान्यकुब्ज की भाषा समझने लगे थे और शुरू-शुरू के गाहड़वालों में अपने को स्थानीय जनता से विशेष और भिन्न समझने की जो प्रवृत्ति थी वह कम होने लगी थी। गोविन्दचन्द्र के समापण्डित दामोदर भट्ट ने राजकुमारों को काशी की भाषा सिखाने का प्रयत्न किया था और उसका परिणाम यह हुआ कि राजकुमार अब अपने को इसी प्रदेश के लोगों में से समझने लगे थे और धीरे-धीरे देशी भाषा को भी इस दरबार में प्रोत्साहन मिलने लगा था। दुर्भाग्यवश जयचन्द्र के साथ ही इस प्रोत्साहन और प्रवृत्ति दोनों का अन्त हो गया।

प्रकृत प्रसंग यह है कि गाहड़वाल राजा शुरू-शुरू में अपने को इस प्रदेश की जनता से भिन्न और विशिष्ट बने रहने की प्रवृत्ति के कारण देशी भाषा और उसके साहित्य को आश्रय

नहीं दे सके और यही कारण है कि जहाँ तक उनका राज्य था वहाँ तक का कोई देशी भाषा का साहित्य सुरक्षित नहीं रह सका। अन्तिम पीढ़ियों में ये लोग देशी भाषा के साहित्य को प्रोत्साहन देने लगे थे, किन्तु तब तक दुर्भाग्य का प्रहार हुआ और संपूर्ण उत्तरी भारत विदेशी शासन से आक्रान्त हो गया। इन नये शासकों को देशी जनता के साथ एक होने में और भी अधिक समय लगा।

गाहड़वालियों के शासनकाल में समूचा हिन्दी-भाषी क्षेत्र स्मार्तमतानुयायी था। उनका प्रभाव जब लीण हो गया और अजमेर, कालिंजर आदि अधीनस्थ प्रान्तों में स्वतन्त्र राज्य स्थापित हुए तब भी स्मार्तमत ही प्रचल रहा। इस समय शैवमत का भी बड़ा प्रभाव था। सिद्धियों की महिमा प्रतिष्ठित हो गई थी। शैवमतानुयायी नाथयोगियों, रसेश्वरमत के माननेवाले रस-सिद्धों और मंत्र-तन्त्र में विश्वास करनेवाले शाक्ति-साधकों का इन क्षेत्रों में बड़ा जोर था। उन दिनों के साहित्य में इनकी बड़ी चर्चा आती है, परन्तु जैनों की भाँति इन शैव-साधकों के संगठित मत नहीं थे और देशी भाषा पर विशेष अनुराग भी नहीं था। फिर इनके उपदेश में साधारण जनता के संबंध में बड़ी अवज्ञा का भाव है। वे इन अधम जीवों को भय ही दिखाते थे। चौरासी लाख योनियों में निरन्तर भरमते रहनेवाले, काम-क्रोध के कीड़े, मायापंक में आपाद-मस्तक डूबे हुए, अशानी जीव केवल घृणा करने और तरस खाने के पात्र माने जाते थे। गृहस्थ इन योगियों से डरता था। इन्मन्त्रता ने खालियर-कालिंजर में इन योगियों को देखा था। उन दिनों लोग इनसे भयभीत थे, क्योंकि उनका विश्वास था कि वे आदमियों को खा जाते हैं। इस प्रकार जनता के प्रति अवज्ञा और घृणा का भाव रखनेवाले लोग लोकभाषा में कुछ लिखते भी हैं तो वह लोक-मनोहर हो नहीं सकता। कुछ थोड़ी-सी रचनाएँ इन योगियों की मिल जाती हैं; पर एक तो उन्हें जन-पुस्तकों के समान संगठित भाषणों का आश्रय नहीं मिला, दूसरे वे आल्हा आदि की भाँति लोक-मनोहर भी नहीं हो सकीं। इनकी रक्षा का भार संप्रदाय के कुछ अशिक्षित साधुओं के हाथों रहा। उन्होंने इन रचनाओं को प्रमाणित रूप में सुरक्षित रखने का प्रयत्न नहीं किया। जो कुछ भी साहित्य बचा है वह केवल इस बात की सूचना दे सकता है कि वह किस श्रेणी का रहा होगा और उसकी प्राणवस्तु कैसी थी। परन्तु साहित्य में इन योगियों का उल्लेख दो प्रकार से आया है—(१) सूफ़ी कवियों की कथा में नाना प्रकार की सिद्धियों के आकर के रूप में और (२) सगुण या निगुण भक्त कवियों की पुस्तकों में खण्डनों और प्रत्याख्यानों के विषय के रूप में। दोनों ही बातें इनके प्रभाव की सूचना देती हैं।

दुर्भाग्यवश जिन सम्प्रदायों ने इस रहस्यात्मक साहित्य की सृष्टि की थी उनकी परम्परा उनके सम्प्रदाय के रूप में नहीं जी सकी और उनके साहित्य का लोप हो गया। पूर्वी प्रदेशों में थोड़ा-बहुत वह इसलिए रक्षित रह गया कि बारहवीं तेरहवीं शताब्दी तक वहाँ उक्त धर्ममत संगठित संप्रदाय के रूप में जीता रहा। नेपाल आदि प्रदेशों से ही कुछ अल्पमात्रा में इन रहस्यात्मक गीतों का उद्धार किया जा सका है। उत्तर भारत का धर्ममत नवीन सम्पर्क और नवीन प्रतिक्रिया के फल-स्वरूप बराबर अपनी पुरानी परम्परा पर कुछ अधिक दृढ़ता के साथ डटा रहा। हिमालय के पाददेश की साधना उसे अभिभूत नहीं कर सकी। यहाँ संस्कृत की और ब्राह्मणधर्म की प्रतिष्ठा बहुत बाद तक बनी रही। इस प्रकार न तो हमें इस प्रदेश के ऐसे साहित्य का ही पता लगता है जो राजरक्षित हों और न ऐसे ही साहित्य का जो संचलित सम्प्रदाय द्वारा सुरक्षित

प्रबन्ध विभाग,

भण्डार

राजकमल प्रकाशन, १ कैथवाजार, दिल्ली ।

तारीख

प्रिय महोदय,

हम "आलोचना" के स्थायी प्राहक बनना चाहते हैं; आपसे प्रार्थना है कि हमारा नाम व पता माहों की सूची में पत्रिका के "आंक में दर्ज कर लीजिए । १२) रु० का वार्षिक चन्द्रा की० पी० से सम्मूल कर लें । मनीआर्डर (चेक, ड्राफ्ट) द्वारा भेजा जा रहा है । श्री.....

की ओ 'आलोचना' सम्बन्धी प्रचार पत्र भेजें, वह पत्रिका के प्राहक बनना चाहेंगे ।

(यहाँ नाम व पूरा पता लिख दें)

भवदीय

आदिकाल की सामग्री का पुनर्परीक्षण

४१

हों । केवल जगता की जिह्वा पर जो कुछ बचा रहा वही अनेक परिवर्तनों के बाद घट-बढ़कर स्वचित्-कदाचित् मिल जाता है ।

कहानी है । जिन पुस्तकों के कृता है उनकी संख्या बहुत य में कुछ भी विचार करना आधार पर कुछ अनुमान धिक विश्वास के साथ किया

: १ :

सन्त कबीर साहब ने जब अपनी वानियों रचीं उस समय काव्य-रचना की शास्त्रीय पद्धति का प्रचार कम न था। निपुण कवि शिष्ट समाज में सम्मान की दृष्टि से देखे जाते थे और उन्हें सामन्ती दरबारों में बहुधा आभय भी मिला करता था। यशोलिप्ता और अर्थ-प्राप्ति की प्रेरणा से वे नवीन कलाकौशल दिखलाते जाते थे और काव्यकला-सम्बन्धी नियमों का नित्यशः विस्तार भी होता जा रहा था। फलतः सत्यकाव्य की परीक्षा का मानदण्ड उस समय उक्त नियमों का अक्षरशः पालन तथा एक विशिष्ट वर्ग द्वारा उसका अनुमोदन ही समझा जा रहा था। कबीर साहब के बरीय समसामयिक विद्यापति कदाचित् उस समय तक अपनी 'पदावली' का निर्माण कर चुके थे। वे संस्कृत कवि जयदेव के प्रसिद्ध काव्य 'गीत गोविन्द' के आदर्शों पर लिखते थे और 'अभिनव जयदेव' तक कहलाकर प्रसिद्ध थे। उन्हें अपनी भाषा-शक्ति का गर्व था। उन्हें इस बात में दृढ़ विश्वास था कि मेरा काव्य केवल अपने भाषा-सौन्दर्य के बल पर भी उच्च स्तर के लोगो का ध्यान आकृष्ट कर लेगा और इस बात को उन्होंने अपनी अप्रभ 'श' रचना 'कीर्ति-लता' के अन्तर्गत स्पष्ट शब्दों में कह भी दिया था। उनका कहना था—

बालचन्द्र विज्जावह भासा, दुहु नहि जगगह दुज्जन हासा ।

जो परमेसर हर शिर सोहह, ईखिचह नाअर मन मोहह ॥'

अर्थात् द्वितीया का चन्द्रमा और मेरी भाषा दोनों एक समान सुन्दर हैं, जिस कारण दुर्जन लोग इनकी हैंसी नहीं उड़ा सकते। वह (चन्द्रमा) शंकर भगवान् के शिर पर शोभित होता है और यह (मेरी भाषा) सदा नागरिकों का मन मोह लिया करती है। विद्यापति न केवल भाषा के सौन्दर्य को ही महत्त्व देते थे, अपितु वे उसकी सरसता को भी काव्य की प्रशंसा का आवश्यक आधार मानते थे। उक्त पंक्तियों के अनन्तर उन्होंने यह भी बतलाया था कि 'यदि मेरी भाषा सरस होगी तो जो कोई भी उसे समझ सकेगा वही उसकी प्रशंसा करेगा।' तथा, 'जिस प्रकार केवल भ्रमर ही फूलों के रस का मूल्य समझता है उसी प्रकार केवल कलाविश्व पुरुष ही काव्य का रस ले सकता है।' वास्तव में उस समय किसी काव्य की भाषा के सौन्दर्य और उसकी सरसता के ही कारण उसे, कदाचित् 'गीत' की संज्ञा दी जाती थी और वह 'पद' भी कहा जाता था।

कबीर साहब ने अपनी वानियों की रचना इससे भिन्न धारणा के साथ की। उनका

१. 'कीर्तिलता' (का० ना० प्र० सभा), पृ० ४

२. "जो सुरसह होसह मकु भासा, जो जुझिह सो करिह पसंसा ॥" तथा
"महुअर जुझह कुसुम रस, कव्व कजाठ जुह्वल ॥" (की० ख०) पृ० ४

सिद्धान्त बहुत कुछ उन पंक्तियों से सूचित होता है जो उनके एक पद के अन्तर्गत इस प्रकार आती हैं। वे कहते हैं—

तुम्ह जिनि जानी गीत है, यहु निज ब्रह्म विचार ।

केवल कहि समझाइया, आत्म साधन सार रे ॥^१

अर्थात् मेरे इस पद को तुम किसी साधारण गीत के रूप में न देखो। इसमें मेरा अपना 'ब्रह्म-विचार' निहित है। हममें मैंने अपनी आत्मसाधना का सार भरकर उसे अपने शब्दों द्वारा केवल प्रत्यक्ष कर देने की चेष्टा की है। उन्होंने 'ब्रह्मविचार' को भी अपनी एक पंक्ति में 'आप-ही-आप विचारिये, तब केता होइ अनन्द रे' कहकर स्पष्ट कर दिया है जिससे प्रतीत होता है कि वे अपनी इस प्रकार की रचना को अपनी आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति से अभिन्न रूप में देखते हैं। अपनी वानियों की रचना का उद्देश्य वे किसी 'नाश्वर मन' को सुग्ध कर देना अथवा किसी 'कव्य कलाउ झइल्ल' का मनोरंजन करना नहीं मानते जैसा विद्यापति ने बतलाया है। वे इस विचार से अनुप्राणित जान पड़ते हैं कि 'यदि मैं अपनी साखियों की रचना करूँगा तो, सम्भव है कि उससे प्रेरणा पाकर भवसागर में पड़े हुए दुःख सहने वाले लोगों को उसके पार तक पहुँच पाने का एक अवसर मिल जाय।'^२ कबीर साहब की अनेक साखियों में भी उक्त अभिव्यक्तिपरक पंक्तियों के उदाहरण पर्याप्त संख्या में मिलते हैं जिस कारण 'साफी' शब्द यहाँ पर उनकी 'वानी' की ही भोंति साधारण कविता का भी बोधक हो सकता है। कबीर साहब किसी अन्य उद्देश्य से की गई काव्य-रचना को कौरा 'कविकर्म' समझते हैं और उसमें सदा व्यस्त रहने वाले कवियों को 'कविता करते-करते व्यर्थ ही मर जाने वाले'^३ तक कह डालते हैं। कबीर साहब के इन संकेतों द्वारा हमें सन्त-काव्य के उस आदर्श का पता चल जाता है जिसका अनुसरण अन्य सन्तों ने भी किया।

कबीर साहब का आविर्भाव भक्तिकाल के आरम्भ में ही हुआ था। इनके पीछे सूफी काव्य एवं वैष्णव भक्ति-काव्य के भी उत्कृष्ट उदाहरण मिलने लगे और उनके जायसी, सुर एवं तुलसी जैसे रचयिताओं ने 'महाकवि' की पदवी पाई। इनमें से जायसी (मृ० सं० १५६६) ने प्रबन्ध-काव्य की एक विशिष्ट रचना-पद्धति को अपनाया और अपने 'दिअ भयडार' की 'पूँजी' को 'सुरस पेम मधु भरी' बोली के माध्यम द्वारा प्रत्यक्ष कर सत्कवियों में गिने जाने की ही उन्होंने अभिलाषा प्रकट की। उन्हें अपने काव्य को शुद्ध और सुव्यवस्थित रूप देने की इतनी चिन्ता थी कि 'खाकसारी' के आवेश में उन्होंने अपने को कवियों का 'पंछिलगा' बतलाया और उसके साथ ही 'पंछितों' अर्थात् काव्य-कलाभिज्ञों से अपनी त्रुटियों को सुधारने की प्रार्थना भी की।^४ इसके सिवाय उनकी 'पद्मावत' की कुछ अन्तिम पंक्तियों से यह भी सूचित होता है कि उन्होंने उस प्रेमगाथा को यशोपार्जन के लिए लिखा था। उन्होंने उसमें स्पष्ट शब्दों में कह दिया है—

औ मन जानि कवित अस कीन्हा। महु यह रहै जगत में ही कीन्हा।

१. 'कबीर ग्रन्थावली' (का० ना० प्र० सभा), पृ० ८६ (पद ४)

२. "हरिजी यहै विचारिया, साफी कहौ कबीर।

भौसागर में जीव है, जे कोइ पकड़ै तीर ॥" — (क० प्र०) पृ० २६

३. "कवि कवीनै कविता मूये"— (क० प्र०) पृ० १६२, पद ३१०

४. 'जायसी ग्रन्थावली' (हिन्दुस्तानी एकेडेमी, प्रयाग) पृ० १३२

केह न जगत जस वैचा, केह न जीन्ह जस मोख ।

जो यह पदै कहानी, हम सँवरे दुह बोख ॥^१

अर्थात् मैंने यह कविता अपने मन में यह समझ-बुझकर लिखी कि यह मेरे लिए इस जगत् में एक स्मारक का काम देगी। कौन इस संसार में ऐसा है जिसने यश का विक्रय नहीं किया अथवा जिसने इसे कभी मोल नहीं लिया; मुझे विश्वास है कि जो इस कहानी को पढ़ेगा वह मेरी प्रशंसा में दो शब्द अवश्य कह देगा।

जायसी को जितनी चिन्ता अपनी कविता के शुद्ध एवं निर्दोष सिद्ध करने की थी उससे कम उसके विषय को लोकप्रिय भी बनाने की नहीं थी।

सूरदास (मृ० सं० १६४०) ने बहुत कुछ विद्यापति के अनुकरण में अपना काव्य-सौष्टव्य प्रदर्शित किया। परन्तु उनका उद्देश्य 'सगुण लीलापद' का भी गाना रहा जिस कारण उनकी पंक्तियों में विद्यापति अथवा जयदेव से अधिक भक्तिरस का भी समावेश था और उनकी रचनाएँ भाषा-शालित्य के साथ-साथ भावगाम्भीर्य के लिए भी समादृत हुईं। इसी प्रकार गोस्वामी तुलसीदास (मृ० सं० १६८०) ने भी अपनी कृतियों का निर्माण भक्तिभाव से ही प्रेरित होकर किया और उनमें प्रबन्ध-काव्य एवं सुक्तक पदों के भी उदाहरण प्रचुर मात्रा में मिलते हैं। परन्तु उनके 'रामचरित मानस' की कुछ पंक्तियों से इस बात का भी संकेत मिलता है कि वे उस रचना की प्रसिद्धि भी चाहते हैं।^२ जायसी की भौति ही उन्होंने अपने को पूर्ववर्ती कवियों का अनुसरण करने वाला कहा है और प्रायः विद्यापति के दंग से उस अपनी रचना को 'बुधों' द्वारा अपनाने जाने की अभिलाषा प्रकट की है। उनका यह निश्चित सिद्धान्त सा जान पड़ता है कि

जो प्रबन्ध बुध नहिं आवरहीं। सो श्रम वादि बाळ कषि करहीं ॥^३

किन्तु वे अपनी कृति के लिए 'साधु समाज भनिति मनमानू' की इच्छा रखते हुए भी विद्यापति की भौति अपनी भाषा के मौन्दर्य तथा उसकी सरसता की प्रशंसा नहीं करते और न उसका आश्रय लेते ही जान पड़ते हैं। उनका कहना है कि

जदपि कवित रस एकौ नाहीं। राम प्रताप प्रगट एहि मांही ॥

सोह अरोस मोरे मन आवे। केहि न सुसंग बहूप्यन पावे ॥^४

और वे 'स्वान्तः सुखाय' के साथ-साथ 'सब कहँ हित' की भी चर्चा करते हैं, गोस्वामी तुलसीदास के कथनों में वस्तुतः सभी उपर्युक्त बातें पाई जाती हैं, किन्तु उनका 'निज कवित कोहि लागन नीका' का मोह छूटा हुआ नहीं प्रतीत होता और वे रह-रहकर 'कवित दोष गुन विविध प्रकारा' जैसे विभिन्न प्रसंग भी छेड़ते हैं जिस कारण उन्हें भी काव्य कलाभिज्ञों का ही कवि कहना कदाचित् अनुचित न होगा।

परन्तु इन महाकवियों के प्रायः समकालीन समझे जाने वाले सन्तों के भी विषय में हम

१. वही, पृ० २२६

२. रामचरित मानस (बाळ कांड) "प्रियजागिहि अति सबहि मम, भनिति राम जस संग" इत्यादि। (साहित्य कुटीर, प्रयाग) पृ० ८

३. वही, पृ० १०

४. वही, पृ० ८

ऐसा नहीं कह सकते। सन्त दादूदास (मृ० सं० १६६०) ने अपने सम्बन्ध में एक स्थल पर^१ कहा है कि “अपने प्रेमास्पद से मिलने की मेरी अभिलाषा बहुधा इतनी तीव्र हो जाती है कि मेरा मन उसमें रात-दिन रमने लगता है और मैं अपने विरह की पीर का गान, एक पत्नी की भोंति आप-से-आप करने लग जाता हूँ” और वे इस बात का स्पष्टीकरण वहाँ पर कई अन्य पंक्तियों द्वारा भी करते हैं। उन्हें उस समय न तो कवि जायसी के ढंग से कोई प्रेम कहानी कहने लगने को जी चाहता है, न वे सूर की भोंति ‘सयुष लीला पद’ गाते हैं और न तुलसी के अनुकरण में अपने ‘राम’ के चरित का आधार लेकर किसी प्रबन्ध की रचना में ही प्रवृत्त होते हैं। उन्हें यह पता नहीं कि मेरी पंक्तियों की रचना काव्य-शास्त्र के नियमों के अनुसार हो रही है कि नहीं अथवा उनकी सराहना ‘पण्डित’ लोग करेंगे वा नहीं। उन्हें उनके निर्माण के आधार पर यश पाने की भी आशा नहीं और न वे उन्हें गा-गाकर तर जाने का ही मनोरथ रखते हैं। इस प्रकार की बातें उनके यहाँ कोई महत्त्व नहीं रखती और न इसी कारण वे इनकी ओर ध्यान देना आवश्यक ही समझते हैं। वे केवल कबीर का-सा ‘साचा सबद’ पसन्द करते हैं जिसमें उन्हें मित्रम भरी जान पड़ती है और जिसे वे सुनकर भी आनन्दित होते हैं।^२

कबीर साहब और दादूदास केवल अशिक्षित अथवा अर्द्धशिक्षित व्यक्ति थे और उनके लिए ऐसा करना स्वाभाविक भी कहा जा सकता था, किन्तु सन्त सुन्दरदास (मृ० सं० १७४६) जैसे पण्डित और निपुण कवि के विचार भी इससे भिन्न नहीं थे। वे कहते हैं—

नखशिख सुद्ध कविस पढ़त अति नोकी जगमै ।

अंगहीन जो पढ़ै सुनत कविजन उडि भगमै ॥

अधर घटि-बड़ि होइ बुढावत नर ज्यों चखै ।

मात घटै बड़ि कोइ मनौ मतवारी हखै ॥

औरेर काण से तुक अमिल, अर्थहीन अंधो बधा ।

कहि सुन्दर हरि जस जीवहै, हरि जस बिन नृत कहि तथा ॥^३

अर्थात् काव्य सर्वोच्च सुन्दर होने पर पढ़ने में बहुत अच्छा लगता है और यदि अंगहीन हो तो उसे सुनते ही कविजन भाग खड़े होते हैं। बात यह है कि अक्षरों की न्यूनाधिकता के कारण वह लुब्धकता हुआ चलता है, मात्रा की घटी-बढ़ी में वह मतवाला-सा लगता है और बेमेल तुकों की कविता ऐंची कानी हो जाती है तथा अर्थहीन होने पर अन्धी-सी लगती है। परन्तु फिर भी ये सभी उसके शारीरिक अथवा बाह्य दोष ही कहे जा सकते हैं। काव्य का प्राण ‘हरियश’ है और उसके बिना वह शवतुल्य कहा जा सकता है। इसी कारण सन्त सुन्दरदास ने उस काव्य की घोर निन्दा की है जो सर्वोच्च सुन्दर होने पर भी शृङ्गार जैसे रसों द्वारा प्रभावित होता है। सुन्दरदास के समय तक हिन्दी-साहित्य के इतिहास का उपयुक्त भक्तिकाल समाप्त हो चुका था और उसके रीतिकाल का आरम्भ भी हो चुका था। उस समय तक

१. “ऐसी प्रीति प्रेम की जगमै, ज्यूँ पंथी पीव सुनावैरे ।

ख्यूँ मन मेरा रहै निसवासुरि, कोइ पोव हूँ आंखि मिजावैरे ॥”

—दादूदास की बाणी (अजमेर) पृ० ४१७

२. वही, साखी ३४, पृ० २७१

३. ‘सुन्दर प्रन्धावली’ (द्वितीय खण्ड) पृ० १७२

कवि केशवदास (सू० सं० १६७४) अपनी 'रसिक प्रिया' लिख चुके थे, नन्ददास (सू० सं० १६३६) 'रसमंजरी' की रचना कर चुके थे और सुन्दर नाम के एक म्नालिखर निवासी कवि उसी विषय पर अपना 'सुन्दर शृङ्गार' नामक ग्रन्थ भी, सं० १६८८ में, तैयार कर चुके थे। सन्त सुन्दरदास ने दो कुण्डलिया लिखकर इन तीनों रचनाओं के शृङ्गारपूर्ण काव्य की निन्दा छले शब्दों में की और इन्हें अनिष्टकर बतलाया।^१ इन्होंने उक्त 'हरिजस' शब्द की कहीं व्याख्या नहीं की, किन्तु सन्तों के मन्तव्यानुसार, उसका स्वरूप वदाचित् 'हरिरस' व 'रामरस' से भिन्न नहीं हो सकता। सन्त सुन्दरदास ने, एक निपुण कवि होने के नाते, काव्य के बाह्य रूप की ओर भी पूरा ध्यान दिया और उसके लक्षणादि तक की चर्चा की, किन्तु कविता के विषय अथवा भाव पर अपने समय का उन्होंने कुछ भी प्रभाव नहीं पड़ने दिया और वे सन्त-काव्य ही लिखते रह गए।

: २ :

इस प्रकार सन्त काव्य की जो परम्परा कबीर साहब के समय से चल निकली वह उस स्वतःप्रसूत निर्भर के समान आगे बढ़ी जो किसी मूल स्रोत से आप-से-आप निकलकर सदा अग्रसर होता चला जाता है। उसका मार्ग किसी नहर का-मा बना बनाया नहीं रहा करता और न उसके दाहिने-पायें कोई कृत्रिम करारों की बाधाएँ ही खड़ी रहती हैं। सन्त-काव्य का आरम्भ पहले वानियों अथवा पदों एवं साखियों के ही रूपों में हुआ था, किन्तु वह पीछे अन्य प्रकार से भी ज्वन्दोच्च होकर दीख पड़ा। फिर भी उसकी मौलिक विशेषताएँ प्रायः ज्यों-की-त्यों बनी रह गईं और उनमें कोई उल्लेखनीय अन्तर नहीं लक्षित हुआ। उसका प्रमुख उद्देश्य आत्म-प्रकाशन का ही बना रह गया। उसके कवियों ने लगभग सदा केवल मुक्तकों को ही अपनाया पसन्द किया और अपनी कथन-शैली में उन्होंने पिंगल, भाषा, व्याकरण, रस, अलंकारादि-सम्बन्धी नियमों की उपेक्षा भी की। यह परम्परा अभी आधुनिक युग तक लगभग एक ही ढंग से चली आई है किन्तु शुद्ध भावप्रधान काव्य की उसमें कभी कभी नहीं रही, सन्त कवियों में कबीरसाहब, नानक, रैदास, दादू, रज्जव, सुन्दरदास, धरणीदास, तेगबहादुर, पल्लू तथा स्वामी रामतीर्थ जैसे कुछ ऐसे प्रतिभाशाली पुरुष भी हुए जिनकी रचनाओं में हम उक्त काव्य के अनेक उदाहरण सरलतापूर्वक मिल सकते हैं। इन्होंने अपने-अपने युगानुसार केवल विविध ज्वन्दो तक को ही अपनाया और एकाग्र ने छोटे-छोटे प्रबन्ध-काव्य तथा प्रेमगाथाओं तक के निर्माण की चेष्टा की और कतिपय गीत भी गाये। परन्तु सूफी काव्य, वैष्णवभक्ति-काव्य, शृंगार-काव्य अथवा प्रेमसाधना वाले प्रसिद्ध कवियों के उन्मुक्त हृदयोद्गारों तक का प्रभाव उन्होंने अपने विषय पर नहीं पड़ने दिया और वे सदा अपने ही रंग में रंगे रहकर पद्य-रचना करते चले आए।

इसमें सन्देह नहीं कि इस परम्परा का एक अस्पष्ट रूप कबीर साहब के पहले से भी विद्यमान था। उनके आधिर्भाव काल (विक्रम की पन्द्रहवीं शताब्दी के सम्भवतः द्वितीय चरण से लेकर उसके कुछ पीछे तक) के पहले से ही नामदेव, त्रिलोचन और साधना जैसे सन्त लगभग इसी प्रकार की रचना करते आ रहे थे और बहुत से विद्वानों का अनुमान है कि स्वयं गीत-गोविन्दकार जयदेव तक ने कुछ ऐसे पद लिखे थे जिनमें से दो 'आदिग्रन्थ' में संग्रहीत हैं,

१. सुन्दर ग्रंथावली (द्वितीय खण्ड) पृ० ४३६-४०

परन्तु उनकी रचनाओं में अभी तक वह भावगाम्भीर्य नहीं आ पाया था जो सर्वप्रथम कबीर साहब की वानियों में देख पड़ा। वास्तव में सन्तों की 'निर्गुण' साधना का अभी तक वह रूप ही नहीं निखर पाया था जिससे उनके परवर्ती सन्तों ने अपने लिए पीछे प्रेरणा ग्रहण की। नामदेव की रचनाओं पर अभी तक वारकरी सम्प्रदाय भी विद्वलोपासना का ही पूरा रंग चढ़ा जान पड़ता है। उनमें सन्तों को सहज भाव का कोई स्पष्ट परिचय नहीं मिलता और न उनकी गहरी स्वातुभूति ही लक्षित होती है। सन्तों की साखियों तथा वानियों के पूर्वरूप हमें नाथपन्थियों की 'सवदियों' तथा 'जोगेसुरी वानियों' में देख पड़ते हैं जिनके विषय भी लगभग एक ही ढंग के हैं। नाथ-पन्थियों के भी कुछ पहले जैन और बौद्ध सिद्ध हुए थे जिन्होंने दोहों और पदों की रचना की थी। उन्होंने सम्भवतः नाथपन्थियों को ऐसी रचनाओं के आदर्श प्रदान किए थे तथा एक विलक्षण वर्णन-शैली की पद्धति भी चलाई थी। बौद्ध सिद्ध सहजमान के अनुयायी थे और वे पूर्व प्रचलित तन्त्र-साधना से भी भलीभाँति परिचित थे। उनकी कथन-शैली में स्वच्छन्दता थी, स्पष्टवादिता थी और एक ऐसे व्यंग का भी पुट रहा करता था जो श्रोताओं के ऊपर सीधी चोट पहुँचाता था। सन्तों ने सासारिक विडम्बनाओं के विषय में कथन करते समय उसे पूर्ण रूप से अपनाया। इन्होंने सिद्धों, मुनियों एवं नाथपन्थियों की भोंति सर्वजन सुलभ प्रतीकों का सहारा लेने तथा जनभाषा में ही सब-कुछ कह डालने की प्रणाली को भी अंगीकार किया। सिद्ध लोग कभी-कभी अपनी महत्त्वपूर्ण बातें एक प्रकार की 'संध्या भाषा' की शैली में भी कहा करते थे जो बहुत गूढ़ हुआ करती थी। नाथपन्थियों ने उसका प्रयोग 'उलटी चरचा' के नाम से किया और वही सन्तों के यहाँ 'उलट वासी' वा 'विपर्यय' नाम से प्रसिद्ध हुई।

सिद्धों के उक्त प्रकार के वर्णनों की शैली कम-से-कम उनके मान्य ग्रन्थ 'धम्मपद' की रचना के ही समय से प्रचलित थी। साम्प्रदायिक भेद-धारण की आलोचना करते समय उस ग्रन्थ में एक स्थल पर ब्राह्मणों के प्रति कहा गया है—

किं ते जटाहि दुम्मेघ ! किंते अजिन साटिया ।

अम्भन्तरं ते गहनं वाहिरं परिमज्जसि ॥^१

अर्थात् हे दुर्बुद्धि ! जटाओं से तुझे क्या लाभ है और तेरे मृगचर्म धारण करने से भी क्या होता है ? भीतर तो तेरा (रागादि मलों द्वारा) परिपूर्ण बना हुआ है और बाहर तू अपने शरीर का प्रज्ञालन किया करता है। सिद्धों तथा जैन मुनियों ने भी ऐसे अवसरों पर इसी प्रकार की वर्णन-शैली का प्रयोग किया है। इसी प्रकार इनकी सन्ध्या भाषा वाली कथन-शैली का एक उदाहरण वहाँ इस प्रकार का है—

मातरं पितरं हन्त्वा राजानो द्वेच सन्ति ये ।

रट्ठं सातुचरं हन्त्वा अनिघो वाति ब्राह्मणो ॥^२

अर्थात् माता-पिता, दो ज्ञेय राजाओं तथा अनुचर सहित राष्ट्र को मारकर ही ब्राह्मण निष्ठाप हो सकता है जिसका वास्तविक अभिप्राय यह है कि तृष्णा, अहंकार, आत्मादि की नित्यता का सिद्धान्त एवं ब्रह्मवाद तथा रागायुक्त उपादान पदार्थों को नष्ट करके ही कोई ज्ञानी अपने जीवन को शुद्ध बना सकता है और इन प्रकार उक्त पद्य के रचयिता ने एक महत्त्वपूर्ण बात को भी

१. 'धम्मपद' (सारनाथ), पृ० १०२

२. वही, पृ० १३१

विपरीत दंग से कहा है।

संध्या भाषा के ऐसे प्रयोगों के कुछ उदाहरण हमें वैदिक साहित्य तक में भी मिलते हैं। ऋग्वेद (१.१६४-७) में सूर्य का अपने पैरों (किरणों) द्वारा पृथ्वी के जल का पान करना तथा अपने शिर (आकाश) द्वारा उसे मेघों के रूप में लाकर बरसाना कहा गया है, जिसका वास्तविक अभिप्राय आत्मा का बाह्येन्द्रियों द्वारा विषयों का रस लेना तथा उनके शिरोभाग रूप अन्तःकरण के माध्यम से ज्ञान-रस के आनन्द का अनुभव करना समझा जाता है। इसके सिवाय नायपंथियों तथा सन्तों ने पीछे चलकर जिन शब्दों अथवा शैली में आत्मा का परिचय दिया उसके भी कुछ उदाहरण कई उपनिषदों में मिलते हैं; जैसे—

तदेजति तन्नेजति तद्दूरे तद्वन्तिके ।

तदन्तरस्य सर्वस्य तदु सर्वस्यास्य बाह्यतः ॥२॥—‘ईशोपनिषद्’

अर्थात् वह आत्मा चलता है और नहीं भी चलता है, वह दूर भी है और समीप भी है और वह सबके भीतर तथा बाहर भी वर्तमान है। उस आत्मा को ‘कठोपनिषद्’ (२-२०) में ‘अणो-रणीयान् महतो महीयान्’ अर्थात् सूक्ष्म-से-सूक्ष्म एवं महान्-से-महान् भी कहा गया है तथा ‘आसीनो दूरं व्रजति शयानो गति सर्वतः’ अर्थात् बैठा हुआ भी दूर चला जाता है और सोता हुआ भी मग्न और पहुँच जाता है, बतलाया गया है। फिर ‘केनोपनिषद्’ (११) में भी उसीके विषय में कहते हैं।

यस्यामर्तं तस्य मर्तं मर्तं यस्य न वेदसः ।

अविज्ञातं विज्ञानतां विज्ञातमज्ञानताम् ॥ ११ ॥

अर्थात् जिस किसी को वह अविदित है वही उसके रहस्य को समझता है और जो उसे जान लेता है वह उसे नहीं जान पाता। वह सम्यक् प्रकार से जानने वालों के लिए अविदित है और इस प्रकार न समझने वालों के लिए विदित रहता है। सन्तों की रचनाओं में बहुधा पाये जाने वाले रहस्यवाद की भी झलक इन उपनिषदों के अनेक स्थलों पर मिलती है, जिससे प्रतीत होता है कि उनके काव्य की परम्परा अत्यन्त प्राचीन भी कही जा सकती है। उसके लिए काव्य-रचना की शास्त्रीय पद्धति का अनुसरण करना उतना आवश्यक न था और न, इसी कारण, कबीर साहब आदि ने उसकी कभी चिन्ता ही की।

सन्त-काव्य की परम्परा तत्त्वतः उस काव्य-रचना पद्धति की ओर संकेत करती है जो मानव-समाज की मूल प्रवृत्तियों पर आश्रित है। वह किसी समय आप से-आप चल पड़ी थी और वह उनी रूप में विकसित भी होती गई। वह उस काल से विद्यमान है जब कि भाषा के ऊपर किसी व्याकरण-शास्त्र का नियन्त्रण न था और न उसके काव्य-रूप की व्यवस्था के लिए किन्हीं छन्दो-नियमों की ही सृष्टि हो पाई थी। वह स्वभावतः स्तब्ध रूप में ही अप्रसर हुई थी जिस कारण उसकी कविता को, काव्य-सौष्ठव प्रदर्शित करने के लिए, किसी रस या अलंकारादि सम्बन्धी शास्त्र की भी आवश्यकता नहीं थी। व्याकरण, पिंगल एवं काव्य-कला-विषयक अन्य शास्त्रों की रचना क्रमशः पीछे होती गई और उनके नियमों, उपनियमों का अनुसरण करने वाली शास्त्रीय पद्धति की कविता की एक पृथक् परम्परा भी चलने लगी और दोनों समानान्तर चलीं। किन्तु शिष्ट-समाज अथवा सभ्य लोगों द्वारा अधिक अपनाई जाने के कारण दूसरी को क्रमशः अधिक योगदान मिलने लगा और स्वामाविक प्रवृत्तियों को प्रतिबिम्बित करने के कारण पहली का आदर

सदा साधारण जनसमाज तक ही सीमित रहता आया। पहली की भी शृंखला कभी नहीं टूटी और वह अधिकतर अपने मौखिक रूप में जीवित रही। लिखित रूप में उसका केवल वही अंश पहले संचित किया जा सका जिसमें या तो ज्ञान-विज्ञान की गम्भीरता थी अथवा जिसे सर्वसाधारण के प्रति उपदेश का भी रूप दिया गया। संसार के प्राचीन धार्मिक साहित्य अथवा काव्य मूलतः उक्त पहली परम्परा के उदाहरणों में आते हैं और उन्हें लिखित रूप भी मिल गया है, किन्तु इस प्रकार की रचनाओं का एक बहुत बड़ा अंश अभी तक मौखिक रूप में ही विद्यमान है और उसे बहुधा 'लोकगीत' के नाम से अभिहित किया जाता है।

उपर्युक्त प्रथम परम्परा प्रकृत काव्य की परम्परा है जहाँ द्वितीय कल्पनात्मक रचनाओं की प्रणाली है। अतएव, प्रथम में जहाँ हमारी आदिम मनोवृत्तियों का सरल और विशुद्ध रूप दीख पड़ता है वहीं द्वितीय में बहुत कुछ कृत्रिमता का समावेश रहता है। प्रकृत-काव्य एवं शिष्ट वा कलात्मक-काव्य के बीच इस प्रकार का अन्तर देखकर ही सन्त-काव्य को उक्त पहली कोटि में रखने की प्रवृत्ति हांती है; फिर यह काव्य प्रकृत-काव्य के उस वर्ग में आता नहीं जान पड़ता जिसे 'लोकगीत' कहा करते हैं। कुछ आलोचकों की धारणा है कि "हिन्दी में 'निगुंशधारा' की संज्ञा से अभिहित सम्पूर्ण साहित्य 'लोकगीत' वर्ग का है।" और वे कतिपय कारणों की ओर लक्ष्य करते हुए यहाँ तक कह डालते हैं कि "हमारा दृढ़ विश्वास है कि हिन्दी-साहित्य की 'निगुंशधारा' 'लोकगीतों' का ही विकसित रूप है।" किन्तु ऐसे लेखक लोकगीत की उन विशेषताओं की ओर कदाचित् पूरा ध्यान नहीं देते जो उसे सन्त-काव्य से भिन्न सिद्ध कर देती हैं। लोकगीत वस्तुतः किसी समाज-विशेष के हृदय और मस्तिष्क की अभिव्यक्ति करता है और उनमें 'काव्य-निर्माता के व्यक्तित्व का सर्वथा अभाव' रहा करता है, जहाँ सन्त-काव्य स्वभावतः किसी सन्त की स्वानुभूति का निदर्शन करता है जिस कारण, प्रकृत-काव्य का रूप धारण करता हुआ भी, वह अपनी कर्तृ प्रधानता एवं आत्माभिव्यञ्जना (Subjectivity and Self expression) की महत्त्वपूर्ण विशेषताओं का सर्वथा परित्याग नहीं कर पाता। इसके सिवाय लोकगीत का माध्यम बहुधा अनुश्रुति और मौखिक परम्परा द्वारा उपलब्ध होता है और उसमें अधिकतर प्रेम-परक वा रसात्मक स्थलों का ही समावेश रहा करता है, जहाँ सन्त-काव्य के लिए ये बातें आवश्यक नहीं हैं और इसमें बहुधा धार्मिकता का पुट भी मिल जाया करता है।

सन्त-काव्य की लोकप्रियता उसके काव्यत्व की प्रचुरता पर निर्भर नहीं। वह जनसाधारण के अंग बने कवियों (वा क्लान्तदर्शी व्यक्तियों की स्वानुभूति की यथार्थ अभिव्यक्ति है और उसकी भाषा जनसाधारण की भाषा है। उसमें साधारण-जनसुलभ प्रतीकों के ही प्रयोग हैं और वह जनजीवन की स्पर्श करता है। वह सभी प्रकार से जनकाव्य कहलाने योग्य है जिस कारण उसकी परम्परा की झोंरें आभितकाल तक उपलब्ध समझी जा सकती हैं।

१. 'निगुंशधारा' (मानसरोवर प्रकाशन, गया), पृ० २

२. वही, पृ० १०

बाबू बेणीमाधव दास के 'मूल गुसाई'-चरित' में एक प्रसंग है कि एक बार केशवदास गुसाई' जी के दर्शन के लिए आये। शिष्यों द्वारा सूचित किए जाने पर गुसाई' जी ने पूर्ण उदासीनता का भाव प्रदर्शित करते हुए कहा, 'कवि प्राकृत केशव आवन दो' अर्थात् इस प्राकृत कवि से मिलने की मेरी इच्छा तो नहीं है, परन्तु जब वह आ ही गया है तो आने दो। केशवदास ने यह बात सुन ली। वे गड़े मानी थे, बिना मिले ही घर लौट गए और दूसरे ही दिन रामचन्द्रिका समाप्त कर उसको साथ ले उन्होंने गुसाई' जी के दर्शन किये। रामचन्द्रिका को लेकर मिलने का भाव गुसाई' जी पर यह प्रकट करना था कि मैं केवल प्राकृत कवि ही नहीं, आपके समान भक्त कवि भी हूँ। यहाँ इस बात पर विचार करने की आवश्यकता नहीं है कि 'मूल गुसाई'-चरित' जाली ग्रन्थ है और एक ही रात में रामचन्द्रिका जैसे बृहत् काव्य की रचना असंभव है। यहाँ मेरा प्रयोजन केवल इतना ही है कि मध्ययुग में हिन्दी में दो प्रकार के कवि थे—एक तुलसीदास जैसे भक्त कवि और दूसरे केशवदास जैसे प्राकृत कवि। भक्त कवि प्राकृत कवि को केवल इसी कारण हेय दृष्टि से देखते थे कि वे प्राकृत जनों का गुणगान किया करते थे। स्वयं गुसाई' जी के वचन हैं, "कीन्हें प्राकृत जन गुनगाना, सिर धुनि गिरा लाग पछिताना।"

मध्ययुग में केवल तुलसीदास ही भक्त कवि नहीं थे उनसे पूर्व और पश्चात् भी अनेक भक्त कवि हो गए हैं जिन्होंने प्राकृत जनों का गुणगान करना छोड़ भगवान और उसके भक्तों का गुणगान किया। इन सभी भक्त कवियों का काव्य-विषय एक ही था—भक्ति; परन्तु एक ही विषय होते हुए भी उसमें सजीर्णता और सीमितता का लेश भी नहीं था। रीतिकालीन कवियों का एक ही काव्य-विषय था—शृङ्गार; परन्तु वह कितना सीमित और गद्गोर्ण था। बात यह थी कि भक्त कवियों की परम्परा मजीब थी, इसी कारण एक ही विषय भक्ति को अपनी रुचि-वैचित्र्य, चिन्तन और भावना के कारण उन्होंने विविध प्रकार से अनुभव कर अगणित काव्य-रूपों और शैलियों में प्रकाशित किया—किसी ने सबदों, साखी, और रमैनी लिखी, किसी ने महाकाव्य और खण्ड काव्य की रचना की, किसी ने पदों में रस की धारा उमड़ाई और किसी ने जनता में प्रचलित होली, चोचर, आदि की धूम मचा दी।

भक्ति एक भावना है जिसका आश्रय है भक्त का हृदय और आलम्बन है भगवान। इस प्रकार भक्त, भक्ति और भगवान भक्ति के तीन अंग हुए। भक्ति-काव्य की व्यापकता का मुख्य कारण यह था कि भक्त कवियों ने केवल अपनी भक्ति-भावना का ही निरूपण नहीं किया, बल्कि उन्होंने भगवान के स्वरूप का, उसके विशिष्ट गुणों का भी निरूपण किया, उसकी दयालुता और भक्तवत्सलता के गीत गाए, भक्तों की महत्ता, कष्ट-सहिष्णुता और अटल निष्ठा की भी प्रशंसा की। इतना ही नहीं, निशु'णवादी सन्त कवियों ने सत गुरु को भी भक्ति का एक अंग माना

और उसकी भी जी खोलकर प्रशंसा की। बात यह थी कि गुरु ही भक्त का भगवान से साक्षात्कार कराता और बिना शन और साक्षात्कार के भक्ति-भावना का उदय सम्भव ही नहीं। इसीलिए तो कबीर ने गुरु का महत्त्व गोविन्द के समान अथवा कुछ अधिक ही स्थिर किया^१ और 'भक्तमाल' के यशस्वी रचयिता नामादास ने 'भक्त, भक्ति भगवन्त गुरु चतुर्नाम वषु एक' कहकर भक्त, भक्ति, भगवान और गुरु को एक ही विग्रह के चार नाम स्वीकार किए।

परन्तु नामादास चाहे इन चारों को एक ही समान महत्त्व क्यों न दें, भक्ति के इन चार अंगों में प्रमुखता भक्ति के आलम्बन भगवान की ही मानी गई है। भगवान के रूप और गुण की विशिष्टता पर ही भक्ति-भावना का रूप स्थिर किया जा सकता है। भगवान के रूप और गुण के ही आधार पर भक्ति-काव्य के निगुण और सगुण धारा के नाम से दो भेद किये गए। पं० रामचन्द्र शुक्ल ने इस निगुण धारा को भी दो शाखाओं में विभक्त किया—एक का नाम उन्होंने शानाश्रयी शाखा रखा और दूसरे का नाम प्रेमाश्रयी शाखा। शुक्ल जी के पश्चात् प्रायः सभी इतिहास-लेखकों ने इस वर्गीकरण को स्वीकार किया।

भक्ति-काव्य



जहाँ तक भक्ति-काव्य की निगुण और सगुण धारा तथा सगुण धारा की राम और कृष्ण भक्ति शाखा का सम्बन्ध है, इस वर्गीकरण से किसी का मतभेद नहीं हो सकता। परन्तु निगुण धारा की ज्ञानाश्रयी और प्रेमाश्रयी शाखा के अन्तर्गत शुक्लजी ने सूफी कवि मंभन, कुतुबन, जायसी आदि की प्रेमाख्यानक रचनाओं को स्थान दिया है जिसमें ब्रह्मा का स्वरूप निगुण स्वीकार किया गया है। अस्तु, इन रचनाओं को निगुण काव्य-धारा की प्रेमाश्रयी शाखा के अन्तर्गत रखना ठीक ही है, परन्तु आपत्ति तो यह है कि सूफियों का यह निगुण ब्रह्म भक्ति-भावना का आलम्बन नहीं, प्रेम की पीर का आलम्बन है और सूफ, तुलसी, कबीर की भक्ति तथा सूफियों का इश्क-मजाजी और प्रेम की पीर एक ही वस्तु नहीं है। स्वयं शुक्लजी ने भक्ति की व्याख्या करते हुए लिखा है कि 'श्रद्धा और प्रेम के योग का नाम भक्ति है।'^२ जहाँ आश्रय मे पृथक् बुद्धि का अभाव है, जहाँ दैन्य भाव की प्रतिष्ठा नहीं हो सकी है, वहाँ भक्ति-भावना का उदय नहीं हो सकता। प्रेमाख्यानक काव्यों को भक्ति-काव्य के अंतर्गत रखना किसी भी दृष्टि से समीचीन नहीं है। प्रेमाख्यानक काव्य आध्यात्मपरक हैं; उनमें अभिव्यक्ति प्रेम की पीर का भक्तों के विरह-निवेदन से अधिक अन्तर नहीं है; उनकी रचना भी सन्तों की बानी के समकालीन ही हुई। संभवतः इसी कारण शुक्लजी ने इस प्रेमाख्यानक काव्यों को भक्ति-काव्य में स्थान दिया; परन्तु सिद्धान्त, रूपक और अभिव्यक्ति तीनों ही दृष्टियों से शुक्लजी की प्रेमाश्रयी शाखा को भक्ति-काव्य के अन्तर्गत स्वीकार नहीं किया जा सकता।

१. "गुरु गोविन्द दोऊ खदे काके जालूँ पाँव,
बलिहारी गुरु आपुनो जिन गोविन्द दिखो बताय।"
२. चिन्तामणि, भाग १, प्रथम संस्करण, १९४०, पृष्ठ ४४ (अज्ञा-भक्ति)

प्रेमाभ्युपगम शाखा का नियुग्ण ब्रह्म भक्ति-भावना का आलम्बन नहीं है, परन्तु ज्ञानाभ्युपगम शाखा का नियुग्ण ब्रह्म भक्ति-भावना का आलम्बन अवश्य है। अस्तु, इस शाखा की रचनाओं को भक्ति-काव्य के अन्तर्गत स्थान मिलना उचित ही है। परन्तु इसका नामकरण जो ज्ञानाभ्युपगम शाखा के रूप में हुआ है वह कुछ अधिक उपयुक्त नहीं जान पड़ता। ज्ञान के साथ जो युक्तता और गम्भीरता का भाव है, सन्त कवियों की रचना में से उस युक्तता और गम्भीरता को स्वयं शुक्लजी भी स्वीकार नहीं करते। अपनी पुस्तक 'गोस्वामी तुलसीदास' में 'लोक धर्म' शीर्षक के अन्तर्गत शुक्लजी ने सन्त कवियों को ही लक्ष्य करके लिखा है, "शैवों, वैष्णवों, शक्तियों और कर्मों की तुलना में तो यही ही, बीच में मुसलमानों से अविरोध प्रदर्शन करने के लिए भी अपढ़ जनता को साथ लगानेवाले कई नये पंथ निकल चुके थे जिनमें एकरव-वाद का कठोर स्वरूप, उपासना का आशिकी रंग-दंग, ज्ञान-विज्ञान की निन्दा, विद्वानों का उपहास, वेदान्त के दो-चार प्रसिद्ध शब्दों का अनधिकार प्रयोग आदि सब कुछ था, पर लोक को व्यवस्थित करने वाली वह मर्यादा न थी जो भारतीय आर्य-धर्म का प्रधान लक्षण है। जिस उपासना-प्रधान धर्म का जोर बुद्ध के पीछे बढ़ने लगा, वह उस मुसलमानी राजत्वकाल में आकर—जिसमें जनता की बुद्धि भी पुरुषार्थ के साथ-साथ थियल पड़ गई थी—कर्म और ज्ञान दोनों की उपेक्षा करने लगा था। ऐसे समय में कुछ नये पथों का निकलना कुछ आश्चर्य की बात नहीं। इधर शास्त्रों का पठन-पाठन कम लोगों में रह गया था, उधर ज्ञानी कहलाने की इच्छा रखने वाले मूर्ख लोग बढ़ रहे थे जो किसी 'सतगुरु' के प्रसाद' मात्र से ही अपने को सर्वज्ञ मानने के लिए तैयार बैठे थे। अतः सतगुरु भी उन्हीं लोगों में से निकल पड़ते थे जो धर्म का कोई एक अंग नोचकर एक और भाग खड़े होते थे; और कुछ लोग आत्म-खोजड़ी लेकर उनके पीछे हो लेते थे।"^१

सन्त कवियों ने "भक्ति का यह विवृत रूप"^२ किसी भी प्रकार ज्ञान की युक्तता से समन्वित नहीं माना जा सकता। इन सन्तों की रचनाओं में ज्ञान नहीं, ज्ञानाभास मात्र है। अस्तु, इस शाखा की रचनाओं को ज्ञानाभ्युपगम कहकर 'ज्ञानाभासाभ्युपगम' कहना ही अधिक समीचीन होता। फिर भी शुक्लजी ने जो इस शाखा का ज्ञानाभ्युपगम नाम दिया उसका कारण उसमें रहस्य और गुह्य की भावना का संयोग है। जहाँ कहीं भी रहस्य और गुह्य की भावना की प्रतीति होती है साधारण जनता वहाँ उसे ज्ञान की सहा से अभिहित करती है, परन्तु सन्त-काव्य के लिए ज्ञानाभ्युपगम नाम बहुत कुछ उपहामास्पद ही जान पड़ता है।

भक्ति-काव्य में भगवान् नियुग्ण और सगुण दोनों रूपों में निरूपित किये गए हैं। कबीर के भगवान् नियुग्ण हैं। यद्यपि उन्होंने अपने भगवान् का नाम राम ही माना है परन्तु उनके राम दायरथी राम नहीं हैं। गोसाईं तुलसीदास ब्रह्म के नियुग्ण और सगुण दोनों रूपों को स्वीकार करते हैं, परन्तु उन्हें सगुण रूप भगवान् राम के प्रति ही विशेष पटुता है। मानस के उपक्रम में उन्होंने जो राम के नियुग्ण और सगुण रूपों को लेकर भारद्वाज तथा पार्वत जो से शंका कराई है, उसके मूल में कबीर की वही उक्ति जान पड़ती है जिसमें उन्होंने अपने राम को केवल नियुग्ण ही माना है। शंकरजी ने पार्वतीजी के प्रश्न पर जो रोप प्रकट किया है कि

१. गोस्वामी तुलसीदास, संशोधित संस्करण, सं० २००३ (का० ना० प्र० स० काशी)

पृ० १६-२०

२. वही, पृष्ठ २०

तुम्ह जो कहा राम कोइ आना । जेहि भुति गाथ बरहिं मुनि प्याना

कहहिं सुनिहिं अस अचम नर, प्रसे जो मोह पिसाच ।

पाखंडी हरि पद विमुख, जानहिं मूठ न सौँच ॥

वह वास्तव में कबीर पर रोष प्रकट किया गया था, जिन्होंने घोषित किया था कि “राम नाम का मरम है आना;” और उत्तर-काण्ड में जो काकमुशुपिड ने गरुड़ से कहा था कि

निगुंण रूप सुखम अति सगुन न जानइ कोइ ।

सुगम अगम नाना चरित, सुनि मुनि मन भ्रम होइ ॥

यह भी सन्त कवियों के निगुंण ब्रह्म को ही लक्ष्य करके कहा हुआ जान पड़ता है। सन्तों ने ब्रह्म के निगुंण रूप को साधारण जनता के लिए सुलभ बना दिया था। परन्तु ब्रह्म के सगुण रूप को कोई नहीं मानता था। दाशरथी राम के रूप में भगवान् की लीलाओं को सुनकर कबीर जैसे सन्तों को जो भ्रम हो गया है उसी भ्रम के निवारणार्थ गुसाईं जी ने रामचरितमानस के रूप में सगुण ब्रह्म का निरूपण किया।

स्थूल रूप में भक्ति-काव्य में भगवान् के निगुंण और सगुण दो ही रूप हैं, परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर प्रायः सभी भक्तों के भगवान् एक-दूसरे से कुछ-न-कुछ भिन्न अवश्य हैं। दादू के मुसलमान शिष्य रज्जब ने ठीक ही लिखा है कि ईश्वर की कोई भी दो सृष्टियाँ समान नहीं हैं। निगुंण धारा के सभी सन्त कवियों के ईश्वर यद्यपि निगुंण और निराकार हैं परन्तु उनमें भी कुछ-न-कुछ भेद अवश्य है। अस्तु, कबीर अपने हरि का निरूपण करते हुए कहते हैं—

सन्तो घोखा कासूँ कहिए,

गुण मैं निगुंण, निगुंण मैं गुण बाट जौँहि क्यों बहिए ।

अजरा अमर कयै सब कोई, अलख न कथया जाई ।

नाति सरूप वरण नहि जाकै, घटि-घटि रह्यो समाई ।

प्यंड ब्रह्मंड कयै सब कोई, वाकै आदि अरुअन्त न होई ।

प्यंड ब्रह्मंड जौँहि जे कयिए, कहे कबीर हरि सोई ।

इससे अलग दादू अपने मोहन-माली की पच्चा करते हैं :

मोहन-माली सहजि समाना । कोइ जानै साधु सुजाना ।

काया बाढ़ी माहै माली तहाँ रास बनाया ।

सेवक सो स्वामी खेजान को आप दया करि आया ।

बाहरि भोतर सर्व निरन्तर सब में रहा समाइ ।

परगट गुप्त गुप्त पुनि परगट अविगत जक्षा न जाइ ।

तामाली की अकथ कहानी कहत कही नहि आपइ ।

अगम अगोचर करह अनन्दा, दादू ये जस गावह ।

सगुण भक्तों के भगवान् राम और कृष्ण भी सबके एक समान नहीं हैं। यद्यपि सभी सगुण भक्तों के भगवान् समान रूप से पतित-पावन, करुणानिधान, दीनबन्धु और लीला-प्रिय हैं, फिर भी अपनी भावना, संस्कार और रचि के अनुरूप सभी भक्त कवियों ने अपने-अपने भगवान् में कुछ विशेष गुणों का आरोप किया है। तुलसीदास के भगवान् राम शीलनिधान हैं; कवि उनके शील गुण पर मुग्ध होकर गा उठता है—

सुनि सीतापति शीघ्र सुभाष

भोद न मन, तन पुनक, नयन जल सो नर खंहर खाड ।

X X X

समुक्ति समुक्ति गुन ग्राम राम के उर अनुराग बढ़ाड ।

तुलसीदास अनबास राम पद पैहै प्रेम पसाड ।

दूसरी ओर सूर के भगवान् कृष्ण लीला-प्रिय हैं । उनकी सुमधुर लीलाओं पर मुग्ध हो सूर के कंठ से फूट निकलता है :

हरि अपने आगे कछु गावत,

तनक-तनक चरनन सो नाचत मनहीं मनहिं रिभावत ।

बाँह उँचाह काजरी धौरी गह्वयन टेरि बुझावत ।

कबहुँक बाधा नन्द बुलावत कबहुँक घर में आवत ।

साखन तनक आपने करखै तनक बदन में नावत ।

कबहुँ चितै प्रतिविम्ब खम्भ में लवनी लिए खवावत ।

दुरि देखति जसुमति यह लीला हरष अनन्द बढ़ावत ।

सूर स्याम के बाज-चरित ये नित देखत मन भावत ॥

‘सुदामा-चरित’ के कवि नरोत्तमदास के भगवान् कृष्ण कथ्यानिधान हैं—

देखि सुदामा की दीन दसा करुना करिके करुनानिधि रोए ।

पानी परात को छूयो नहीं यस नैनन के जल से पग धोए ।

दूसरी ओर मीरा के गिरधरनागर माधुरी मूरत वाले हैं—

बसो भोरे नैनन में नन्दलाल,

साँवली सूरत माधुरी मूरत नैना बने यिसाल ।

और हित हरिवंश के रसिक-शिरोमणि राधावल्लभ रास-प्रिय हैं—

आशु बन नीको रास बनायो ।

पुलिन पवित्र सुभग जसुना तट मोहन बेनु बजायो ।

कल कंकन किंकिन नूपुर धुनि सुनि खग मृग सचुपायो ।

शुक्लिन मयइल मध्य स्यामघन सारंग राग जमायो ।

X X X

बरखत कुसुम मुद्रित नम नायक इन्द्र निसान बजायो ।

हित हरिवंश रमिक राधापति जस चितान जग छावो ।

भक्ति-काव्य में भगवान् का निरूपण प्रमुख है, परन्तु कुछ कवियों ने भगवान् को छोड़ भक्तों का ही गुण-गान किया । नाभादास का ‘भक्तमाल’ भक्तों के यश-गान का अपूर्व काव्य है । नरोत्तमदास ने ‘सुदामा-चरित’ और ‘ध्रुव-चरित’ लिखकर दो श्रेष्ठ भक्तों का अपूर्व चित्रण किया । सूर और तुलसी ने यद्यपि अपने भगवान् की लीलाओं का ही विशद वर्णन किया है परन्तु भक्तों का गुण-गान भी उनके काव्यों में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध है । सूर के भ्रमर-गीत में मक गोपियों की श्रद्धा निष्ठा का अपूर्व चित्रण है । तुलसी का रामचरितमानस तो राम-भक्तों की एक वृहत् प्रदर्शिनी है । वहाँ भगवान् शंकर, भरत, लक्ष्मण, हनुमान, विभीषण, सुग्रीव,

जामवन्त, निषादराज युह, शक्ती, अग्नि, अगस्त्य, नारद, काकमुशुषिष्ठ और जटायु आदि देव-दानव, ऋषि-मुनि, ब्राह्मण-शूद्र, पुरुष-स्त्री, बानर-मालू, गिद्ध-काग आदि अनेक भक्तों का मुख भाव से मुख-गान किया गया है। सच तो यह है कि जैसे बिना दर्शकों के रंगमंच की कोई सार्थकता नहीं वैसे ही भक्तों के बिना भगवान् की भी कोई सार्थकता नहीं, क्योंकि भक्त-कवियों के भगवान् भक्तों को सुख देने के लिए ही अवतार धारण करते हैं, राक्षसों का विनाश करने के लिए नहीं।^१

भगवान् और भक्त के अतिरिक्त भक्ति-भावना का निरूपण भी भक्ति-काव्य की एक प्रमुख विशेषता है। भक्त कवियों ने अपने भगवान् से अनेक प्रकार के सम्बन्ध स्थिर किये और उन्हीं सम्बन्धों के अनुरूप अपनी भावना की अभिव्यक्ति की। जैसा कि तुलसीदास ने कहा है—

मोहि सोहि नातो अनेक मानिए जो भावै ।

भक्त और भगवान् में अनेक नाते हो सकते हैं और भक्त को जो नाता प्रिय हुआ वही नाता उसने अपने भगवान् से स्थिर किया। अस्तु, कबीर ने अपने निरुण राम से वही सम्बन्ध स्थापित किया जो तुलसीदास का अपने भरतार से है। वह कहते हैं—

राम मेरे पीठ मैं तो राम की बहुरिया ।

मीरा भी अपने गिरधरनागर से कुछ इसी प्रकार का सम्बन्ध स्थापित करती हैं—

मैं तो गिरधर रा घर जाऊँ,

गिरधर ग्हाओ साँचो प्रीतम देखत रूप लुभाऊँ ।

तुलसीदास यों तो अपने राम से अनेक नाते होने की बात करते हैं परन्तु उनका निश्चित मत है कि “सेवक सेव्य भाव बिनु भजन तरिय उरगारि,” अर्थात् भगवान् से सेवक-सेव्य-भाव अथवा दास्य भाव की भक्ति ही उनकी दृष्टि में एकमात्र भक्ति है। सूरदास भी प्रारम्भ में इसी दास्य-भाव की भक्ति करते थे और बड़े तपाक के साथ कहते थे कि

प्रभु हौं सब पतितनि कौ टीकौ ।

और पतित सब दिवस चारि के, ही तौ जनमत ही कौ ॥

बधिक अजामिख, गनिका तारी और पूतना ही कौ ।

मोहिं छौंदि तुम और उघारे, मिटै सुख क्यों जी कौ ?

कोठ न समरथ अघ करिये कौ, सँचि कहत हौं जीकौ ।

मरियत जाज सूर पतितनि में, मोहूँ सैं को नीकौ !

परन्तु बल्लभान्ध्याय ने एक दिन जब उन्हें सुझाया कि ‘जो सूर है कैं ऐसो धिधियात काहे को है’^२ तब से उन्होंने धिधियाना छोड़कर सख्य-भाव की भक्ति प्रारम्भ कर दी। तुलसीदास ने जहाँ भगवान् शंकर से लेकर गिद्ध और भालू तक सबसे दास्य-भाव की भक्ति कराई है, वहाँ सूर के सभी भक्त—अर्जुन, भीष्म पितामह, गोपियों और उद्धव—सख्य-भाव की ही भक्ति करते हैं। सूर के भीष्म पितामह की भक्ति-भावना का एक उद्गार सुनिए—

वा पट पीत की फहरावि ।

कर चरि चक्र चरन की जावनि नहिं बिसरत वह बानि ॥

१. देखिए, मानस-दर्शन, पृ० २४, २५

२. अष्टाष्टाव, प्रथम संस्करण, सूरदास का प्रसंग, पृ० ४

रथ ते डतरि अबनि आसुर कैं कच रज की छपहानि ।
 मानों सिंह सैज तें निकस्यो महामत्त गज जानि ॥
 जिन गोपाज मेरो प्रन राख्यो मेटि वेद की कानि ।
 सोई सूर सहाय हमारे निकट भये हैं आनि ॥

इसी प्रकार अन्य भक्त कवियों ने भी अपनी-अपनी रक्ति और संस्कार के अनुरूप शान्त, दास्य, सख्य, वत्सल और मधुर भाव की भक्ति-भावना की अभिव्यक्ति की। भक्ति-भाव की अभिव्यंजना में मीरा के पद बेजोड़ हैं। अपने प्रियतम गिरधरनागर के प्रति मीरा का विरह-निवेदन भक्ति-काव्य की अपूर्व निधि है। उनके आठम्बरविहीन पदों में जितनी हार्दिकता भरी है उतनी और कहीं नहीं मिल सकती। उदाहरणस्वरूप एक पद देखिए—

सखी मेरी नींद नसानी हो ।
 पिय को पंथ निहारते, सब रैन बिहानी हो ॥
 सखियन मिल के सीख दूई, मन एक न मानी हो ।
 बिन देखे कल ना परे, जिय ऐसी ठानी हो ॥
 अंग छीन क्याकुल भई, मुख पिय पिय बानी हो ।
 अमतर वेदन विरह की, वह पीर न जानी हो ॥
 ज्यों चातक वन को रटे, मछरी जिमि पानी हो ।
 मीरा क्याकुल विरहनी, सुख कुछ बिसरानी हो ॥

भक्त, भक्ति, भगवन्त के अतिरिक्त सन्त कवियों ने गुरु को गोविन्द के समान ही महत्त्व देकर उनका विशद गुण-गान किया है। कबीर का तो कहना है कि—

यह तन विष की बेल री गुरु अमृत की खान ।
 सीस दिए जो गुरु मिछे तौ भी सस्ता जान ॥

सन्त कवियों ने सतगुरु-महिमा के अतिरिक्त चेतवनी के पद भी पर्याप्त संख्या में कहे हैं। अशानी जीव जो भाया मैं फँसा हुआ भय वश ताप सहन कर रहा है उसे सम्बोधित कर भक्त कवियों ने अनेक उद्बोधन-गीत गाये और चेतवनियाँ दीं। गोस्वामी तुलसीदास अपने मन से कहते हैं—

काहे को फिरत मूढ़ मन धायो ।
 तजि हरि चरन सरोज सुधा रस, रवि-कर-जल खय लायो ॥
 त्रिजग, देव, नर, असुर अपर जग जोनि सकल भ्रमि आयो ।
 गृह, वनिता, सुत, बन्धु भये बहु मातु पिता जिन जायो ॥
 साते निरय-निकाय निरन्तर सोइ इन्ह तोहि सिखायो ।
 तुअ हित होइ कटै भव-बन्धन सो भगु तोहि न बतायो ॥
 अजहुँ विषम कहैं जतन करत जद्यपि बहुबिधि उहकायो ॥

इसी प्रकार सूरदास की भी एक चेतवनी सुनिए—

जा दिन मन पंछी उड़ि जैहैं ।
 ता दिन तेरे तनु तख्तर के सबै पात करि जैहैं ॥
 या देही को गरब न करि स्यात, काग, गिब लैहैं ।

तीननि मैं तन कमि कै, बिच्छा कै हूँ खाक उचैहैं ॥
कहैं वह कीर कहाँ वह सोना कहैं रंग रूप बिलैहैं ।
जिन जोगनि सों नेह करव ही, तेई देखि चिनैहैं ॥

इसी प्रकार मीरा की भी एक चैतावनी इस प्रकार है—

भज मन करन कमल अविनासी ।
जेताहूँ दीसे धरनि गगन बिच, सेताहूँ सब उठि जासी ।
कहा भयो तीरथ ब्रत कीन्है, कहा बिप करवत कासी ॥
इस देही का गरब न करना, माटी में मिल जासी ।
यो संसार नहर की बाजी, साँक पड़वाई उठि जासी ॥

चैतावनी के अतिरिक्त भक्ति-काव्य में नीति और उपदेश की भी बातें अनेक ढंग से कही गई हैं । निरुपमा धारा के सन्त-कवियों ने विशेष रूप से चैतावनी, उपदेश और गुरु की महिमा का बखाना अधिक किया है; इसके विपरीत सयुक्त धारा के भक्त कवियों ने भगवान् की लीला, भक्तों के सुख-गान और अपनी भक्ति-भावना के निरूपण की ओर विशेष ध्यान दिया है ।

: २ :

भक्ति का प्रारम्भ कब और कैसे हुआ इसके सम्बन्ध में कबीर के अनुयायियों में यह दोहा प्रसिद्ध है—

भक्ती ब्राह्मि ऊपजी लाये रामानन्द ।
परगट किया कबीर ने सप्तद्वीप नव खंड ॥

परन्तु पद्म पुराण के उत्तर खण्ड में जो श्रीमद्भागवत-माहात्म्य है उसमें भक्ति के मुख से कहलवाया गया है कि मैं द्रविड़ देश में उत्पन्न हुई, कर्नाटक में बड़ी हुई, कहीं-कहीं महाराष्ट्र में विहार करती हुई गुजरात में आकर जीर्ण हो गई; अन्त में वृन्दावन में मुझे नया रूप प्राप्त हुआ और यहाँ आकर युवावस्था में मनोरम रूप प्राप्त करने में समर्थ हुई । इन दोनों में पर्याप्त मतभेद होते हुए भी इतना तो स्पष्ट है कि भक्ति द्रविड़ देश में उत्पन्न हुई और क्रमशः उत्तर भारत में आई । परन्तु दक्षिण भारत में भक्ति का जो स्वरूप है, कबीर आदि सन्तों के भक्ति काव्य में उसका स्वरूप बहुत बदल गया है । इसका कारण यही जान पड़ता है कि दक्षिण भारत की इस भक्ति-परम्परा को अपनी जप-यात्रा में अनेक मतवालों से संघर्ष लेना पड़ा था । गिरि-शृङ्ग से उतरने वाली स्रोतस्विनी अपने प्रवाह-पथ में जिस प्रकार भिन्न-भिन्न भूखंडों के सम्पर्क से भिन्न-भिन्न स्वरूप धारण करती है—पर्वतों से उतरते समय निर्भर के रूप में गिरि-प्रान्त को मुखरित करती है, घने जंगलों में आँखमिचौनी खेलती हुई ककाकार मार्ग से चक्कर काटती चलती है और समतल भूमि-खण्ड में आकर प्रशस्त मार्ग पर धीरे-धीरे बहती हुई कमल, सेवार तथा कोटी-बड़ी लहरियों में शोभा पाती है, उसी प्रकार दक्षिण की भक्ति-धारा ने भी उत्तर भारत में आकर तीन भिन्न स्वरूप धारण किये । ज्ञान के उच्च गिरि-शृङ्ग के सम्पर्क में आकर इस भक्ति-धारा ने सयुक्त लीला-रूपी निर्भर का रूप धारण किया जिसमें मर्यादा-मुक्तोत्तम भगवान् राम और नट-नागर भगवान् कृष्ण की सयुक्त लीला के सरस मधुर गान ने समस्त मध्य-देश को मुखरित कर दिया । एक ओर सुसाई तुलसीदास के भगवान् राम अपने विविध चरित्रों से दासों को आनन्द दे रहे हैं दूसरी ओर सूर के गोपालकृष्ण बाल-लीला, माखन-चोरी-लीला, गोचरण-

लीला और रास-लीला द्वारा भक्तों को मुग्ध करते रहते हैं। भक्ति की एक प्रमुख धारा सद्युग भगवान् की लीलाओं का गान है जिसमें राम और कृष्ण दो प्रमुख शाखाएँ हैं।

सिद्धों और नाथों के तन्त्र तथा हठयोग के गहन कानन में चक्कर काटती हुई यह भक्ति-धारा कबीर आदि सन्तों की बानी में एक दूसरे रूप में प्रकट हुई और मिथिला तथा बंगाल के शक्ति सम्प्रदाय तथा तन्त्र-सम्मत पंच भकारों के स्थूल किन्तु गुह्य-साधना के सम्पर्क में आकर यह भक्ति-धारा समतल भूखण्ड में बहने वाली शैवाल-रंजिता मन्दगामिनी सरिता की भाँति जयदेव, विद्यापति और च्यहरीदास के पदों में कितनी सरस और मधुर हो उठी है। एक ही भक्ति-धारा के ये तीन स्वरूप कितने विलग और विचित्र हैं! सुसाई तुलसीदास के राम की ललित-नर-लीला वस्तुतः सुग्ध होने की वस्तु है। तुलसीदास ने भक्ति और लीला का अतिशय मर्यादित रूप उपस्थित किया। बात यह थी कि वे ज्ञानी और पण्डित थे, आगम, निगम, पुराण तथा षट्शास्त्र के पूर्ण ज्ञाता थे, इसीलिए उनके विनय के पदों तथा सद्युग-लीला के कथा-प्रसंगों में मर्यादा का बहुत अधिक ध्यान रखा गया है। सूर की कृष्णलीला में यद्यपि मर्यादा की काफी उपेक्षा की गई है फिर भी उसमें भगवान् की नर-लीला का बड़ा ही मधुर रूप उपस्थित किया गया है। रसखान जैसे मुलमान कवियों ने भी भगवान् कृष्ण की नर-लीला का बड़ा ही सुन्दर रूप उपस्थित किया। इसके विपरीत कबीर और विद्यापति की रचनाओं में न लीला का माव है न विनय का। वहाँ तो भगवान् को एक प्रेमी के रूप में उपस्थित किया गया है जिसकी प्रेम की ही मर्यादा है, प्रेम की ही लीला है और प्रेम की ही विनय है। परन्तु कबीर और विद्यापति की मनोवृत्ति में महान् अन्तर दिखलाई पड़ता है।

सूर और तुलसी की सद्युग लीला सम्बन्धी रचनाओं में ज्ञान और भक्ति का संघर्ष प्रमुख रूप में दिखलाई पड़ता है। तुलसीदास ने तो मानस में ज्ञान के ऊपर भक्ति की श्रेष्ठता प्रतिपादित करने के लिए अनेक प्रकार के तर्क दिए हैं। कभी तो वे ज्ञान को पुरुष और भक्ति को नारी बताकर यह तर्क उपस्थित करते हैं कि ज्ञान-पुरुष माया-रूपी नर्तकी नारी को देखकर विचलित हो जाता है परन्तु 'मोह न नारि नारि के रूपा' के सिद्धान्तानुसार भक्ति नारी-माया को देखकर मोहित नहीं होती और भक्त को भगवान् तक पहुँचा देती है; इसलिए भक्ति ज्ञान से श्रेष्ठ है। कभी वे कहते हैं कि ज्ञान का पन्थ कृपाण की धारा के समान अत्यन्त कठिन है। उस मार्ग में बाधाएँ और कठिनाइयाँ अनेक हैं, परन्तु भक्ति के रास्ते में इस प्रकार की कोई बाधा नहीं है, इसलिए सरल होने के कारण भक्ति ज्ञान से श्रेष्ठ है। कभी वे रूपक रूप में सती को ज्ञान का प्रतीक और शिवजी को भक्ति-भावना का प्रतीक बनाकर सती की दुर्दशा और अन्त में योग-अग्नि में उसका भस्म होना दिखाकर ज्ञान के ऊपर भक्ति की विजय प्रदर्शित करते हैं। सूर की कविता में भी ज्ञान और भक्ति का यह संघर्ष अमर गीत के रूप में उपस्थित किया गया है, जहाँ ज्ञान के प्रतीक उद्धव भक्ति की प्रतीक गोपियों को समझाने गोड्डल जाते हैं। वहाँ भी ज्ञान के प्रतीक उद्धव को गोपियों के सामने पराजय स्वीकार करना पड़ता है। मथुरा लौटकर वे भगवान् कृष्ण के सामने स्वीकार करते हैं—

हाँ इक बात कहत निरगुन की वाही में अटकई ।

वे डमड़ी बारिधि तरंग लौं जाकी थाह न पाई ॥

ज्ञान और भक्ति का यही संघर्ष मीरा के सम्बन्ध में प्रसिद्ध उस जनश्रुति में भी पाया जाता है

जिसमें कहा जाता है कि जीव गोस्वामी ने जब मीरा से केवल इसीलिए मिलना अस्वीकार किया था कि वे स्त्री हैं, तब मीरा ने उत्तर दिया था कि मैं तो समझती थी कि ब्रज में भगवान् कृष्ण के अतिरिक्त दूसरा कोई पुरुष है ही नहीं, सभी स्त्रियाँ हैं, परन्तु आज जान पड़ा कि जीव गोस्वामी को भी पुरुष होने का दावा है। भक्ति-भावना से सिक्त इस करारे उत्तर से जीव-गोस्वामी परास्त हो मीरा के सामने नतमस्तक हुए। यहाँ भी भक्ति की प्रतीक मीरा के सामने शानी जीव गोस्वामी को नतमस्तक होना पड़ा।

सच बात तो यह है कि सगुण लीला की भक्ति-भावना ही ज्ञानाश्रित रही है। शास्त्र पुराण के ज्ञान की चर्चा इसी धारा में प्राप्त होती है। अस्तु, भक्ति की ज्ञानाश्रयी शाखा इसी को मानना चाहिए। शुक्लजी ने जिसे 'ज्ञानाश्रयी शाखा' का भक्ति-काव्य माना है, वह तो वास्तव में गोरखनाथ के हठयोग के संयोग से उत्पन्न भक्ति-भावना का काव्य था। कबीर के पदों में योगाश्रित भक्ति की रहस्यात्मक अनुभूति मिलती है। कबीर ने बड़े ही निर्भीक भाव से योग और बाह्य आचारों की निन्दा कर भक्ति की अश्रुता प्रतिपादित की है। शाक्त-धर्म और तन्त्रों के संघर्ष से उत्पन्न भक्ति की तीसरी धारा का स्वरूप गौड़ीय भक्ति-काव्य में विशेष रूप से उपलब्ध होता है। हिन्दी-क्षेत्र में भक्ति का यह स्वरूप बहुत कम दिखाई पड़ता है फिर भी राधा क्लृप्तभी-सम्प्रदाय के प्रवर्तक हित हरिवंश के रासलीला के पदों, और मीरा की माधुर्य भाव की भक्ति में उसका कुछ आभास मिल सकता है।

: ३ :

भक्ति धर्म के इतिहास में प्रारम्भ ही से भक्तों के दो विशिष्ट वर्ग मिलते हैं—एक वर्ग गायकों का रहा है और दूसरा आचार्यों का। आलवार गायक थे जिनके अन्तःप्रदेश से भक्ति-भावना का उल्लास, प्रेम और भक्ति का अदम्य आवेश रस की धारा के समान उमड़ पड़ा था, जिसमें सहजोद्रेक था, भाव-प्रवणता थी और था एक तीव्र आवेग जो सभी बाधाओं को टेलता हुआ आगे बढ़ता ही गया। दूसरी ओर नाथ मुनि, यामुनाचार्य, रामानुजाचार्य, मध्व, विष्णु स्वामी और निम्बार्क आदि आचार्य थे जिनके दार्शनिक चिन्तन में कोई आवेग नहीं था; या केवल तर्क, विवाद और मस्तिष्क का मग्न्य और आलोड़न। रूपक की भाषा में कहा जा सकता है कि आलवारों का गान पहाड़ी नदी की मूर्ति सहज और स्वच्छन्द था और आचार्यों के सिद्धान्त इंजीनियरो की बनाई प्रशस्त राजमार्ग की मूर्ति एक नहर थी जो उस नैसर्गिक धारा से निकाल-कर जनता के उपयोग के लिए बनाई गई थी। एक ओर ज्ञान-विज्ञान की बाधाओं को टेलकर हृदय का उल्लास निर्मरिणी की मूर्ति उमड़ पड़ा था, तो दूसरी ओर यह हृदय का उल्लास ज्ञान-विज्ञान की सीमाओं में बुरी तरह जकड़ दिया गया था। उत्तर भारत में जिन कवियों और आचार्यों ने भक्ति की धारा प्रवाहित की उनमें भी स्पष्ट दो वर्ग थे। स्वामी रामानन्द और महा-प्रभु क्लृप्तमाचार्य तो विशुद्ध आचार्य थे जिन्होंने वाद और तर्क से, उपदेश और निदेश से, शिक्षा और टीका से लोगों को भक्ति का उपदेश दिया; परन्तु चैतन्य महाप्रभु कवि-गायक श्रेणी के आचार्य थे जिन्होंने अपनी भक्ति-भावना के आवेश से जनता को आकृष्ट किया। इसी प्रकार भक्त कवियों में भी स्पष्ट दो वर्ग थे। एक वर्ग कवि-गायकों का था, दूसरा कवि-आचार्यों का। जयदेव, चण्डीदास, विद्यापति, सुर और मीरा अपनी भक्ति-भावना के उल्लास में रस की धारा उमड़ाने

वाले विशुद्ध कवि-गायक थे और गुसाईं तुलसीदास, कबीर, नानक और नन्ददास भक्ति-धर्म का मार्ग प्रशस्त करने वाले कवि-आचार्य थे।

भक्त कवियों में प्रमुख कवि-आचार्य गुसाईं तुलसीदास थे जिन्होंने 'कलि-कुटिल-बीव-निस्तार-हित' एक ऐसे मानस की व्यवस्था की जिसके एक अन्त के उच्चारण-मात्र से सभी पाप धुल जाते थे। यह सच है कि रामचरितमानस के आरम्भ में गुसाईं जी ने स्पष्ट शब्दों में लिख दिया है कि "स्वान्तः सुलाय तुलसी खुनाय गाथा, भाषा निबन्ध मति मंजुल मातनोति", परन्तु बाल काण्ड में राम-कथा प्रारम्भ करने के पहले जो अति विस्तृत भूमिका दी गई है उसे पढ़कर कोई भी नहीं कह सकता कि यह कथा केवल 'स्वान्तः सुलाय' लिखी गई थी। सच तो यह है कि जनता को राम-भक्ति के प्रति आकृष्ट करने का जितना सफल प्रयास रामचरितमानस में मिलता है उतना शायद ही और कहीं मिल सके। कथा और प्रसंग से, तर्क और बुद्धि से, प्रतीति और प्रमाण से, उपदेश और निदेश से, जितनी प्रकार भी सम्भव था, गुसाईं तुलसीदास ने राम-भक्ति को सबसे अधिक सहज, सुलभ और फलदायक प्रमाणित किया। भक्ति-भावना का मार्ग प्रशस्त करने वाले वे एक अत्यन्त सफल कवि-आचार्य थे। ऊपर जिस रूपक का निर्देश किया गया है, उसकी भाषा में कहा जा सकता है कि जनता के लिए राम-भक्ति को सुलभ बनाने वाले मानस के रचयिता तुलसीदास एक सफल इंजीनियर थे। राम की भक्ति-धारा को उन्होंने जिस कौशल से अपने रामचरितमानस में बौंधा है, उसका पूरा विवरण मानस-रूपक में मिलता है। कवि के शब्दों में ही देखिए—

सुमति भूमि यक्ष हृदय अगाध । वेद पुरान उद्धि धन साधू ॥
बरखाहिं राम सुजस बर बारी । मधुर मनोहर मंगलकारी ॥
लीला सगुन जो कहहि बखानी । सोह स्वच्छता करह मलहानी ॥
प्रेम भगति जो बरनि न जाई । सोह मधुरता सुसीतलनाई ॥
सो जल सुकृत साक्षि हित होह । राम भगत जन जीवन सोह ॥
मेधा महि गत सो जल पावन । मज्जिअ श्रवन मग चलेउ सुहावन ॥
मेरेउ सुमानस सुखल चिराना । सुखद सीत रुचि चारु चिराना ॥

सुठि सुन्दर मन्दाद बर, बिरचे बुद्धि विचारि ।

तेह एहि पावन सुभग सर, घाट मनोहर चारि ॥

सप्त प्रबन्ध सुभग सोपाना । श्यान बचन निरखत मन माना ॥

इस प्रकार मनोहर घाट से बँधे सप्त-सोपान-संयुक्त, निर्मल-जल, कमल, सुकता, मीन और मंगल से सुशोभित एक परम पवित्र निष्कलुष मानस की व्यवस्था करना तुलसीदास जैसे कवि-इंजीनियर का ही कौशल है। इसी कारण तुलसीदास भक्ति-युग के सबसे बड़े कवि-आचार्य हैं।

तुलसीदास जैसे भक्ति की सगुण धारा के सबसे बड़े कवि-आचार्य थे उसी प्रकार कबीर नियुंण धारा के सबसे बड़े कवि-आचार्य थे। उन्होंने नियुंण धारा की भक्ति के सिद्धान्त पद को बड़े ही स्पष्ट रूप में उपस्थित किया और अन्य सम्प्रदाय के आचार-विचारों का खण्डन किया। नन्ददास ने 'भ्रमरगीत' और 'रास पंचाध्यायी' के अतिरिक्त जो अन्य अनेक ग्रन्थ रचे हैं उनमें पुष्टिमार्ग के सिद्धान्त-स्थापन का प्रयत्न दिखाई पड़ता है। अस्तु, तुलसीदास, कबीर और नन्ददास आचार्य कोटि के भक्त-कवि हैं।

इनके विपरीत सूरदास, मीरा, विद्यापति और हित हरिवंश आदि कवि-गायक हैं। हित हरिवंश ने राधावल्लभी सम्प्रदाय की स्थापना की थी, परन्तु वे आचार्य न होकर शुद्ध कवि-गायक थे। सूरदास के विरुद्ध तो पुष्टि-मार्गियों की यही शिकायत थी कि “सूरदास जी ने भगवत जस वर्णन कीयौ परि श्री आचार्य जी महाप्रभून को जस वर्णन ना कीयौ”, सूरदास भक्ति-भावना के उमंग में नट-नागर श्री कृष्ण की मधुर लीलाओं के विमुग्ध गायक थे। उन्होंने पुष्टि मार्गी सिद्धान्तों की व्याख्या अथवा प्रचार का तनिक भी प्रयत्न नहीं किया। मीरा और विद्यापति तो किसी सम्प्रदाय-विशेष के भक्त थे ही नहीं, उन्होंने केवल अपने उमंग में भक्ति की धारा उमड़ाई।

भक्ति-धर्म के प्रचार की दृष्टि से तुलसीदास और कबीर जैसे कवि-आचार्यों का महत्त्व बहुत अधिक है। उन्होंने लाखों-करोड़ों जनता का हित किया; दलितों और पीड़ितों को ठीक रास्ते पर लाकर मुक्ति का मार्ग दिखाया; परन्तु शुद्ध साहित्य की दृष्टि से सूर, मीरा और हित हरिवंश के काव्य को कहीं अधिक महत्त्व प्राप्त होना चाहिए था। सूर को प्राचीन परम्परा से हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ कवि माना गया है। ‘सूर सूर तुलसी ससी’ तो प्रसिद्ध ही है, एक-दूसरे अशत कवि ने लिखा है—

जो बुझ रहा सो अँधरा कहिगा कठबड कहेसि अनूठी।

बर्चा-सुची सब जुलहा कहिगा, और कहैं सब कूडी ॥

नाभादास की उक्ति भी ध्यान देने योग्य है। वे कहते हैं “सूर कवित सुनि कौन कवि जो नहि सिर चालन करै।” परन्तु आधुनिक काल के इतिहास-लेखकों और आलोचकों ने भक्ति-काव्य के अध्ययन में तुलसी और कबीर को जितना महत्त्व दिया उतना सूर और मीरा को नहीं। इसका कारण स्पष्ट है। आज हम बुद्धिवादी अधिक हो गए हैं। आचार्यों के वाद और तर्क, डॉट और फटकार, खण्डन और मण्डन को जितना महत्त्व हम देने लगे हैं। उतना महत्त्व शुद्ध और सरस कविता को नहीं। भक्ति-काव्य का अध्ययन शुद्ध काव्य और साहित्य की दृष्टि से करना आज के युग की सबसे बड़ी आवश्यकता है।



रीति-काव्य के अन्तर्गत दो प्रकार के ग्रन्थ आते हैं—एक लक्ष्ण और दूसरे अलक्ष्ण । लक्ष्ण ग्रन्थ वे हैं जिनमें काव्य-रचना किसी काव्यांग-लक्ष्ण के उदाहरण-रूप हुई है, साथ ही लक्ष्ण भी दिया हुआ है, और अलक्ष्ण-ग्रन्थ वे हैं जिनमें लक्ष्ण नहीं, वरन् लक्ष्णों का ध्यान रखकर उनके उदाहरण रूप काव्य की रचना हुई है । इस प्रकार 'रीति-काव्य', वास्तव में 'लक्ष्ण-काव्य' के ही पर्याय रूप में हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत आता है । वैसे तो रीति का तात्पर्य काव्य की शैली होता है । संस्कृत में काव्य-शास्त्र के प्रारम्भिक आचार्यों व्यास, भामह आदि ने काव्य के जो लक्ष्ण^१ दिये, परवर्ती आचार्यों ने काव्य का शरीर-मात्र कहकर^२ उनका खण्डन किया है और इस शरीर की आत्मा खोजने का प्रयत्न किया जिसके परिणाम स्वरूप काव्यात्मा को स्पष्ट करने वाले पाँच सम्प्रदाय मिलते हैं—(१) अलंकार, (२) रीति, (३) वक्रोक्ति, (४) ध्वनि, (५) रस, जिन्होंने इन्हीं को काव्य के प्रमुख तत्व या आत्मा के रूप में ग्रहण^३ किया है । इन्हीं में से एक सम्प्रदाय रीति-सम्प्रदाय है जो 'रीति', मार्ग या शैली को काव्य की आत्मा मानता है । इसके अनुसार 'रीति', विशिष्ट, विलक्ष्ण या चमत्कारिक पद-रचना^४ है । परन्तु जब हम हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत रीति शब्द का व्यवहार करते हैं तब हमारा तात्पर्य इस प्रकार की विशिष्ट पद रचना से नहीं होता, वरन् उपयुक्त सभी काव्य-सिद्धान्तों के आधार पर काव्यांगों के लक्ष्ण सहित या उनके आधार पर लिखे गए उदाहरणों से होता है । अतएव हिन्दी में रीति-काव्य का अपना एक विशिष्ट अर्थ है लक्ष्णों के साथ अथवा अकेले उनके आधार पर लिखा गया काव्य । इसी अर्थ में ही हम हिन्दी रीति-काव्य का परिचय देने का प्रयत्न करेंगे ।

उपयुक्त रीति-काव्य के दो प्रकारों में से, यों तो अलक्ष्ण ग्रन्थों के भीतर समस्त काव्य-ग्रंथ रखे जा सकते हैं, परन्तु इससे तात्पर्य मुख्यतः उन्हीं ग्रन्थों से होता है जिसमें लक्ष्णों का

१. (१) संक्षेपाद्वाक्यमिष्टार्थं व्यवच्छिन्ना पदावली—अग्नि पुराण
- (२) शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्—भामह
२. शरीरं तावद्विष्टार्थं व्यवच्छिन्ना पदावली—दशहती
- (२) शब्दार्थौ शरीरं तावद् काव्यम्—आनन्दवर्धन
३. विशिष्टा पद रचना रीतिः—वामन
४. (१) काव्यं ब्राह्ममर्जकारात्—वामन
- (२) रीतिरात्मा काव्यस्य—वामन
- (३) वक्रोक्तिः काव्यं जीवितम्—कुन्तल
- (४) काव्यस्यात्मा ध्वनिः—आनन्दवर्धन
- (५) वाक्यं रसात्मकं काव्यम्—विरवनाथ

निश्चित ध्यान, व्यवस्था अथवा क्रम रखकर उसके आधार पर काव्य लिखा जाता है। इस प्रकार के लक्ष्य और अलक्ष्य रीति-ग्रन्थों की जिस युग में विशेष भरमार रही हिन्दी-काव्य के इतिहासकारों ने उसे रीति-काल कहा है।

हिन्दी-साहित्य की रीति-काव्य लिखने की परम्परा संस्कृत-साहित्य से प्राप्त हुई। संस्कृत में काव्य-सिद्धान्त और कवि-शिक्षा से सम्बन्धित कुछ लक्ष्य और सैद्धान्तिक ग्रन्थों की रचना के प्रसंग से लक्ष्यों के साथ-साथ अथवा उनके आधार पर काव्य लिखने की बड़ी बेगवती प्रवृत्ति जाग्रत हुई और मध्ययुगीन हिन्दी-साहित्य-रचना के समय न केवल उसकी परम्परा ही बन चुकी थी, वरन् उसका विकास चल रहा था और पण्डितराज जगन्नाथ (१८वीं शताब्दी विक्रमीय के प्रारम्भ) तक वह पूर्णता को प्राप्त करता रहा। हिन्दी-रीति-काव्य संस्कृत की इसी परम्परा के प्रभावस्वरूप है।

रीति-काव्य की परम्परा ने शुद्ध काव्य के लिए एक निश्चित मार्ग खोल दिया। इसके बिना प्रबन्ध काव्यों में या तो इतिहास-ग्रन्थ थे और वे राधा-महाराजाओं अथवा वीरों की अतिशय युग-गाथा से ओत-प्रोत थे अथवा वे धार्मिक और आध्यात्मिक ग्रन्थ थे जिनमें धर्मगाथा कही गई हैं। ऐसे ही मुक्तक काव्य नीति उपदेश भरे अथवा स्तोत्र और कीर्तन के रूपों में ही सीमित था। इस रीति-परम्परा ने एक नवीन मार्ग कवि-प्रतिभा के विकास के लिए खोल दिया जिसका अवलम्बन करके अपनी प्रवृत्ति और अभिव्यक्ति के अनुसार कुछ भी लिखा जा सकता था। लौकिक जीवन से अनुराग रखने वाले राज्याश्रित कवियों के लिए यह मार्ग विशेष रूप से सहायक हुआ; क्योंकि उन्हें चारण कवियों के समान केवल यशोगान के स्थान में रीति-पद्धति पर लिखकर आश्रयदाता को चमत्कृत करने और रिझाने का अवसर मिला। इस प्रकार रीति-परम्परा का अपने युग के लिए ऐतिहासिक महत्त्व है।

हिन्दी-रीति-काव्य के अन्तर्गत संस्कृत लक्ष्य-ग्रन्थों के समान काव्य के समस्त सिद्धान्तों का डटकर विवेचन और विकास नहीं हुआ। जहाँ संस्कृत में अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, रस और ध्वनि सभी को लेकर उच्चकोटि के ग्रन्थ लिखे गए, वहाँ हिन्दी का रीति-काव्य, अलंकार, रस और ध्वनि के ही लक्ष्य और उदाहरण लिखने में सीमित रहा। रीति और वक्रोक्ति को लेकर बहुत कम लिखा गया। 'वक्रोक्ति' एक विशेष अलंकार के रूप में ही सीमित रही और रीति का संकेत-मात्र ही हुआ। हाँ, युगों की कुछ चर्चा अवश्य रही।

इतना ही नहीं विवेचन की गम्भीरता और पूर्णता भी संस्कृत काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों की-सी हिन्दी रीति-ग्रन्थों में नहीं मिलती। हिन्दी के ग्रन्थों में समस्त रसों और रसगों की विस्तृत व्याख्या करने वाले ग्रन्थ बहुत कम हैं। ध्वनि को लेकर चलनेवाले ग्रन्थों में सामान्यतः शब्द-शक्ति से प्रारम्भ करके रस और अलंकारों के वर्णन पर समाप्त कर देने वाले ही कुछ महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ देखने को मिलते हैं। अलंकारों के लक्ष्य लिखकर उनके उदाहरण लिखने वाले ग्रन्थ बहुत बड़ी संख्या में हैं; परन्तु परस्पर भेदों का विवेचन और अलंकारत्व पर सैद्धान्तिक प्रकाश अथवा अलंकारों के वर्गीकरण के आधारों की गवेषणापूर्ण व्याख्या का सर्वथा अभाव है। वास्तविक तथ्य तो यह है कि इन हिन्दी-लक्ष्यकारों या रीति-ग्रन्थकारों के सामने कोई वास्तविक काव्य-शास्त्रीय समस्या

1. विभिन्न विषयों पर लिखे गए ग्रन्थों की विस्तृत सूचना के लिए देखिए 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास' पृष्ठ ४१

नहीं थी। इनका उद्देश्य विद्वानों के लिए काव्य-शास्त्र के ग्रन्थों का निर्माण नहीं था; वरन्, कवियों और साहित्य-रसिकों को काव्य-शास्त्र के विषयों से परिचित कराना था। संस्कृत के आचार्यों के समान हिन्दी-आचार्यों की परिपाटी यह नहीं बन पाई थी कि वे अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के विचारों का खण्डन या मण्डन करके किसी सिद्धान्त या काव्यादर्श को आगे बढ़ाते। अतः यह एक तथ्य है कि हिन्दी-काव्य-शास्त्र या रीति-ग्रन्थों के द्वारा भारतीय काव्य-शास्त्र का कोई महत्वपूर्ण विकास नहीं हो पाया। फिर भी काव्य के क्षेत्र में और हिन्दी-साहित्य की प्रवृत्तियों के अध्ययन में इस प्रकार के काव्य का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। इस परम्परा को लेकर लिखे गए ग्रन्थों की संख्या भी बहुत बड़ी है।

रीति-काव्य की प्रेरणा, हिन्दी को अपने पूर्ववर्ती अपभ्रंश साहित्य से नहीं मिली। उसमें इसकी कोई परम्परा नहीं। दो-एक ग्रन्थ छन्द, व्याकरण आदि पर अवश्य हैं जिनमें गौण रूप से किसी ग्रन्थ के बीच में नायिका-भेद, शृंगार आदि का विवेचन है। परन्तु जिस प्रकार भक्ति और वीरगाथा-वर्णन की धाराएँ पहले से आई हैं वैसे धारा अपभ्रंश से रीति-वाक्य की नहीं आई। उसकी प्रेरणा देने वाला संस्कृत-साहित्य ही है।

भक्ति-युग के उत्तर-काल में रीति-वाक्य की परम्परा पड़ी। इस परम्परा को डालने का श्रेय प्रमुखतया आचार्य केशवदास को है। यद्यपि रीति-काव्य के रूप में केशव के समय या इनके पहले भी कुछ छुटपुट प्रयत्न हुए हैं, परन्तु उन प्रयत्नों में रीति-काव्य की प्रेरणा देने की सामर्थ्य नहीं थी। रीतिकावलीन ग्रन्थों में जिन प्रेरणा देने वाली अथवा अध्ययन की आधारभूत रचनाओं का बराबर उल्लेख आता है वे केशवदास की 'कविप्रिया' और 'रसिक प्रिया' हैं। केशव के पूर्ववर्ती रीति-काव्य के अन्तर्गत कुछ नामों का उल्लेख किया जाता है। इसमें साहित्य के इतिहासकारों ने 'शिवसिंह सरोज' के अनुसार पुण्ड या पुण्य कवि की कृति का सर्वप्रथम ग्रन्थ के रूप में उल्लेख किया है जिसमें सं० ७७० वि० के लगभग भाषा में संस्कृत के किसी अलंकार-ग्रंथ का अनुवाद किया गया था; परन्तु यह ग्रन्थ किसी को अभी तक देखने को नहीं मिल सका। यदि वास्तव में उस समय का कोई ऐसा ग्रन्थ मिल सके, तो वह न केवल रीति-काव्य का, वरन् हिन्दी का पहला ग्रन्थ ठहरता है।

रीति-काव्य के रूप में लिखा हुआ सबसे पहला ग्रन्थ 'हिततरंगिणी' है। यह रस-रीति का ग्रन्थ कृपाराम के द्वारा सं० १५६८ वि० में लिखा गया था।^१ इसका आधार नाट्य-शास्त्र और भासुदत्त का 'रस-मञ्जरी' है। मोहनलाल मिश्र का 'शृंगार-सागर' (सं० १६१६), रहीम का 'बरवैनायिका भेद' तथा नन्ददास-कृत 'रस-मञ्जरी' ग्रन्थ भी उल्लेख की अपेक्षा रखते हैं। ये तीनों नायिका-भेद के ग्रन्थ हैं। रहीम का नायिका-भेद अब भी बरवै जूनों में लिखा ललित काव्य-ग्रन्थ है। इसमें लक्षण नहीं, केवल नायिका-भेद के उदाहरण ही हैं।^२ अष्टछाप के प्रसिद्ध कवि नन्ददास

१. 'शिवसिंह सरोज' (भूमिका) पृ० ६

२. सिचि निधि शिवमुख चन्द्र जलि माघ शुक्ल तृतीयासु।

हित तरंगिणी हौ रचो कवि हित परम प्रकासु ॥ २ हि० त०

३. रहीम के बरवै नायिका-भेद में वस्तु और भाव का सुन्दर संकेतात्मक चित्रण हुआ है। ये बरवै बने ही सरस और प्रेरक हैं—दो-एक उदाहरण देलिये—

की 'रस-मंजरी', मानुदत्त की 'रस-मंजरी' का पूर्ण आधार ग्रहण किये हुए है। इस ग्रन्थ में लक्ष्मण ही अधिक हैं जो मानुदत्त के लक्ष्मणों के अनुवाद ही जान पड़ते हैं। मिश्रबन्धुओं के अनुसार नरहरि के साथ अकबर के दरबार में जाने वाले कर्नेस बन्दीजन के करगामरत, भुतिभूषण और भूपभूषण ग्रन्थ और भी अलंकार पर लिखे गए ग्रन्थ भी केशव के पूर्व ही लिखे गए। परन्तु, इनमें से कोई भी महत्त्वपूर्ण प्रभाव रखने वाला ग्रन्थ नहीं। अतएव हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि रीति-काव्य की परम्परा डालने वाले सबसे पहले आचार्य केशवदास ही हैं।

केशवदास ने भाषा-कवियों के सामने हिन्दी काव्य-रचना का एक नवीन मार्ग खोल दिया जो शुद्ध साहित्यिक रचना का मार्ग था। इसीलिए केशव का महत्त्व—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समान—उनके परवर्ती लेखकों ने बराबर स्वीकार किया है। इस नवीन मार्ग को खोलते हुए भी उन्होंने पूर्ववर्ती परम्परा का त्याग नहीं किया। उन्होंने वीरगाथा वर्णन-परम्परा को अपनाते हुए, 'वीरसिंहदेव चरित' तथा 'जहाँगीर जस चंद्रिका' लिखी। ज्ञान और भक्ति-काव्य की परम्परा में 'विज्ञान गीता' और 'रामचान्द्रिका' का प्रणयन किया। साथ ही 'कविप्रिया' और 'रसिक प्रिया' को लिखकर उन्होंने रीति-काव्य की परिपाटी भी डाली। केशव ने अपनी उपयुक्त दोनों ही पुस्तकों में काव्य-शास्त्र के लगभग सभी अंगों पर प्रकाश डाला है। उन्होंने भाषा का कार्य, कवि की योग्यता, कविता का स्वरूप और उद्देश्य, कवियों के प्रकार, काव्य-रचना के ढंग, कविता के विषय, वर्णन के विविध रूप, काव्य-दोष, अलंकार, रस, वृत्ति आदि विषयों पर अपने निजी ढंग से प्रकाश डाला है। इनमें यद्यपि विषयों का पूर्ण ज्ञान और प्रामाणिक विवेचन निहित नहीं है परन्तु इनके आधार पर लिखा गया उदाहरणरूप काव्य अवश्य महत्त्व का है। केशव चमत्कार को महत्त्व देने वाले कवि थे और अलंकार-मिथान्त पर आस्था रखते थे। उनकी रचनाओं का आधार भामह, दण्डी, उद्भट, अलंकार शेखर, काव्य-रूपलता आदि हैं। उनकी दृष्टि से प्रकृति की सामान्य वस्तुओं में उतना सौन्दर्य नहीं होता, जितना कि कवि-रूपना-युक्त उनके वर्णन में आ जाता है। जैसा कि उनके कथन—“देखे मुख भावै, अनदेखेई कमलचन्द, ताते मुखमुखै सखी कमलौ न चंद री।” कमल और चन्द का काल्पनिक सौन्दर्य प्रत्यक्ष सौन्दर्य से बढ़कर है जब कि सीता के मुख का प्रत्यक्ष सौन्दर्य ही मनोहारी है। उदाहरण-स्वरूप आई केशव की रचना में चमत्कार और रसिकता दोनों ही भरी पड़ी है।

सलक्षण रीति-ग्रंथकारों में केशव के बाद चिन्तामणि का नाम आता है। चिन्तामणि का प्रमुख महत्त्व अत्यन्त सरल रूप में साहित्य-शास्त्र की बातों को समझाना है और अपने इस प्रयत्न में वे पूर्ण सफल हुए हैं। मैं ममज्ञता हूँ कि लक्षणकारों में से चिन्तामणि से बढ़कर सुगम स्पष्ट और स्मरणीय लक्षण देने वाला और दूसरा आचार्य नहीं। यह बात उनके केवल दो-तीन लक्षणों से स्पष्ट हो जायगी। शब्द, अर्थ और काव्य की परिभाषा देते हुए उन्होंने अपने 'कवि-कुल-कल्प-तब' में लिखा है—

‘जो सुनि परै सो शब्द है, समुक्ति परै सो अर्थ।’ तथा ‘बतकहाउ रसमैजु है काव्य

उमकि उमकि वन वृमने दिंसि विदिसान।

सावन दिन मनभावन करत पयान॥

भोरहि होत कोइजिया बड़वति ताप।

वरी एक भरि अजिया रहु सुपचाप॥

कहावे सोय ।” आदि ये ऐसी परिभाषाएँ हैं जो सभी की समझ में आ सकती हैं और स्मरण भी रहती हैं। चिन्तामणि की पद्धति का प्रभाव आगे के कवियों और आचार्यों पर भी पड़ा। इनके ग्रन्थों में उपलब्ध ‘पिंगल’, ‘रस-मंजरी’, ‘शृङ्गार-मंजरी’ तथा ‘कवि-कुल-कल्प तरु ही हैं। चिन्तामणि के साथ ही भूषण और मतिराम का भी नाम आता है। चिन्तामणि से बहुत अधिक (अर्थात् पारिवारिक और साहित्यिक दोनों ही क्षेत्रों से) प्रभाव ग्रहण करते हुए भी इन दोनों भाइयों का अपना अलग व्यक्तित्व, महत्त्व और क्षेत्र है। ‘नवरत्नकार’ ने इन दोनों ही भाइयों को हिंदी-नवरत्नों के भीतर रखा है। साथ-ही-साथ इनकी प्रतिभा की विशेषता यह है कि इनमें से एक ने शृंगार और दूसरे ने वीर-रस का क्षेत्र चुना और अपने क्षेत्र में उत्कृष्ट कोटि की सफलता प्राप्त की। इन दोनों ही का रीति-परम्परा का आधार ग्रहण करना अत्यन्त गौण था। दोनों ही में विलक्षण कवित्व-प्रतिभा थी। एक का ओजपूर्ण शब्दावली पर असाधारण अधिकार था तो दूसरा कोमल मधुर पदों के द्वारा सूक्ष्म सुकुमार भावों और मनोदशाओं को सजीव कर देने की अद्भुत सामर्थ्य रखता था। दोनों ही के भीतर प्रबन्ध-काव्य की प्रतिभा थी; परन्तु इन्होंने युग की परम्परा और प्रवाहवश रीति-काव्य-रचना को अंगीकार किया और इस परिपाटी को आगे बढ़ाया। रीति-पद्धति को लेकर वीर-काव्य लिखने वाला भूषण के समान दूसरा कवि नहीं, जबकि भावों की मनो-रम सुकुमारता में मतिराम अद्वितीय हैं।

सलक्षण ग्रन्थकारों में कुलपति, सुखदेव और देव के नाम, रीति-काल (१७०० से १६०० सं०) की प्रथम अर्द्धशताब्दी में उल्लेखनीय हैं। कुलपति का ‘रस-रहस्य’ मम्मट के ‘काव्य प्रकाश’ के आधार पर लिखा गया ध्वनि-सिद्धान्त का ग्रंथ है। रीति-कालीन आचार्यों में इनका स्थान ऊँचा है। इनके ग्रंथों में आचार्यत्व की विशेषता अधिक है। सुखदेव मिश्र ने छन्दों और रसों को लेकर लिखा है। इनके ग्रन्थों में आये उदाहरण काव्य की दृष्टि से भी रोचक और महत्त्वपूर्ण हैं। देव में आचार्यत्व और कवित्व दोनों की ही उत्कृष्टता विद्यमान है। इनके प्रसिद्ध ७२ और देखे सुने २५ ग्रंथों में कुछ को छोड़कर सभी रीति-काव्य के अन्तर्गत हैं। देव के ग्रंथों में विचार की स्पष्टता, वर्गीकरण की मौलिकता तथा उदाहरणों की रमणीयता देखने को मिलती हैं। देव ने अपने लक्षणों में काव्य के प्रति अपनी धारणा स्पष्ट की है, इनमें कुलपति या सुखदेव की-सी पठित विद्वता का प्रदर्शन नहीं, परन्तु स्पष्ट दृष्टिकोण और मौलिकता के दर्शन होते हैं।

देव के उदाहरणों में उत्कृष्ट और रमणीय काव्य मिलता है। इनके ग्रन्थों को देखने पर उनमें आये हुए लक्षण, हमारा ध्यान नहीं खींचते, पर उनके उदाहरण हमारी कल्पना में घर कर लेते और अनुभूति पर मार्मिक प्रभाव डालते हैं। किसी वस्तु, दृश्य अथवा भाव को सजीव और साकार बना देना देव के वर्णन की विशेषता है। धीरे-धीरे स्वाभाविक रीति से पड़ता हुआ अन्तःकरण पर, इनके वर्णनों का, ऐसा प्रभाव जम जाता है कि फिर बोये भी नहीं धुलता है। देव को अपने शब्दों की आत्मा की पूरी परख है। शब्दों को एक निजी व्यक्तित्व प्रदान करने, एक चमक और दीप्ति भर देने की अद्भुत कुशलता देव को प्राप्त है। शब्द और वर्गों के भार को तोलकर, उनकी भावात्कुल गति की व्यवस्था करना देव की विशेषता है। रीति-काव्य के अन्तर्गत देव का महत्त्वपूर्ण स्थान है।

‘देव’ का एक अनतिप्रसिद्ध छन्द देखिये जिसमें रूपाभित, अनन्य प्रेम का चित्रण है—

“देव न देखति हौं दुति दूसरी देखे हैं जा दिन तें ब्रजनूप मैं ।
 पुरि रही ही वही पुर कानन आनन आनन ओप अनूप मैं ।
 ये अँखियाँ सखियाँ हैं हमारी जो जाहूँ मिथी जल-हुँद ज्यों कूप मैं ।
 कोर करो नहि पाह्ये केहुँ सामह गार्ह मजराज के रूप मैं ॥

यह तो सामान्य प्रेम की अनन्यता का वर्णन है । एक देव द्वारा ‘शृङ्गार’ में आयेसमस्त संचारियों का एक साथ विदग्ध वर्णन देखिये—

वैरागिनि किधौं अनुरागिनि सुहागिनि तू देव बहभागिनि लज्जति औ खरति क्यों ?
 सोबति, जगति, अरसाति, हरचाति, अनखाति, बिखलाति, दुखमानति डरति क्यों ?
 चौकति, बकति, उचकति औ बकति, बिचकति औ थकति ध्यान धीरज भरति क्यों ?
 मोहति, मुरति, सतराति, इतराति, साहचरज सराहौं आहचरजि मरति क्यों ?
 पूर्ण पांडित्य और व्यापक विदग्धता को लेकर मर्मस्पर्शी, ललित काव्य लिखने वाले विहारी भी इसी बीच के कवि हैं । विहारी की ‘सतसई’ रीति काव्य का अलङ्कार-ग्रंथ है, परन्तु इसके भीतर लगभग सभी रीति-पद्धतियों के सुपर उदाहरण मिल सकते हैं । अलङ्कार, रस, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि, शृङ्गार, नीति, हास्य आदि सब-कुछ ‘गागर सागरवन्’ इनकी सतसई में भरा हुआ है । विहारी की रचना में आभामय शब्दों का जितना ऊँचा अनुपात प्राप्त होता है उतना ऊँचा संसार के बहुत कम कवियों में देखने को मिलता है । विहारी वक्ते सजग और सूक्ष्म कलाकार हैं । उनकी पैनी दृष्टि, भाव और सौन्दर्य के न जाने कौन-कौन रूप ढूँढ़ लाती है । दस-बारह शब्दों के दोहे छन्द में पूरे दृश्य को अपनी पूर्ण सुगराई और क्रिया-कलाप के साथ स्पष्ट कर देना विहारी का जादू है । साथ ही इसमें विशेषता यह है इस प्रकार स्पष्ट किये हुए दृश्य के पीछे दूर तक न जाने कितना व्यापक और भीतरी रूप व्यंग्य से संकेतित होता जाता है कि जिसे देखकर महान् कलाकार की हृदय से सराहना करनी पड़ती है । दो-ही-एक उदाहरण इस अति सुविख्यात कवि के पार्श्व हैं—

अंग-अंग नग जगमगत दीप सिखा-सी देह ।
 दिया बड़ाये हूँ रहै, बड़ो उजरो गेह ॥
 मुँह धोवति, ढँढ़ी घसति हँसति अनगवति तीर ।
 धसति न इन्दीवर नथनि काखिन्दी के नीर ॥
 मानहुँ वा तन अच्छ को स्वच्छ राखिबे काज ।
 हग पग पोंछन को किये, भूषन पावन्नाज ॥

आदि अनेक दोहों में विहारी की वाग्बिदग्धता और जीवन का अनुभव प्रकट होता है । ऐसे कवि किसी भी युग के गौरव हैं ।

‘देव’ के उपरान्त और आधुनिक युग के पूर्व लगभग डेढ़ सौ वर्षों तक रीति-काव्य का खूब विस्तार हुआ इस बीच के लक्षणकारों में सुविख्यात कालिदास, सरति मिश्र, श्रीपति, सोमनाथ, मिखारीदास, दूलाह, वैरीसाल, पद्माकर, केनी, रसिक गोविन्द, प्रतापसाहि आदि हैं । इनके द्वारा रीति-काव्य की परम्परा को एक निश्चित और दृढ़ स्वरूप प्राप्त हो गया । इसके अतिरिक्त सैकड़ों अन्य कवियों ने भी इसी रीति-पद्धति का अक्लमन्न करके अपनी काव्य-रचना इस युग में की । वास्तव में, वह समय ही ऐसा था कि लक्षण या रीति-ग्रन्थों की न केवल राज-दरबारों में, वरन्

जनता के बीच भी प्रशंसा होती थी। इस समय के कवि के लिए यह आवश्यक हो गया था कि जो-कुछ भी लिखे वह रीति-परम्परा में ढालकर लिखे; तभी उसे समुचित प्रतिष्ठा प्राप्त हो सकती थी। उसे रस, अलंकार, नायिका-भेद ध्वनि आदि के वर्णन के सहारे ही अपनी कवित्व-प्रतिष्ठा दिखाना आवश्यक था। इस युग में राज-दरबारों में उदाहरणों पर विवाद होते थे—इस बात पर कि उनके भीतर कौनसा अलंकार है? कौनसी शब्द-शक्ति है? कौनसा रस या भाव है? उनमें वर्णित नायिका, किस भेद के अन्तर्गत है? काव्यों की टीकाओं और व्याख्याओं में काव्य-सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिए भी उसके भीतर अलंकार, रस, नायिका-भेद को ही स्पष्ट किया जाता था। कवि-गोष्ठियों में भी यही प्रवृत्ति थी। अतः यह युग रीति-पद्धति का ही युग था। और इसमें इससे सम्बन्धित असंख्य ग्रन्थ लिखे गए।

कालिदास का लिखा नायिका-भेद पर 'बधू विनोद' ग्रन्थ अवश्य है; परन्तु इनकी ख्याति विशेष रूप से 'कालिदास हजारा' के कारण है जिसमें कहते हैं कि एक सहस्र कवियों की रचनाओं का चुना हुआ संग्रह था। इस प्रकार की संग्रह-पद्धति सत्साहित्य के प्रचार और साहित्यिक अभिवृद्धि को जगाने के लिए उस समय आवश्यक थी, जब कि छापेखाने आदि नहीं थे। आज भी उसकी आवश्यकता कम नहीं हुई। सत्काव्य-संग्रहों का इस दिशा में महत्त्वपूर्ण स्थान है। अपने-अपने ढंग के ऐसे और भी संग्रह हैं जैसे—'हाफिजुल्ला खों का हजारा', 'सुन्दरीतिलक', 'काव्य प्रभाकर', 'मिश्रकव्यु विनोद', 'कविता कौमुदी' आदि। इनमें कालिदास का हजारा सबसे प्राचीन है।

सूरति मिश्र का प्रसिद्ध ग्रन्थ 'काव्य-सिद्धान्त' है जिसमें काव्य-शास्त्र के लगभग सभी अंगों का विवेचन अधिकारपूर्ण ढंग से किया गया है। इस काल के अति प्रसिद्ध आचार्यों में भीपति और भिलारीदास हैं। भीपति का प्रमुख प्राप्य महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ 'काव्य सरोज' है, जिसकी रचना सं० १७७७ वि० में हुई थी। इसमें आचार्य भीपति ने काव्य-स्वरूप, काव्य-कारण, प्रयोजन, काव्य-कोटि, काव्य-दोष, काव्य-गुण, अलंकार आदि पर विचार किया है। भीपति पहले आचार्य है जिन्होंने अपने पूर्वजों कवियों और आचार्यों-जैसे ब्रह्म, केशव आदि की रचनाओं के दोषों का निर्देशन किया है। भीपति का बहुत-कुछ प्रभाव आचार्य भिलारीदास पर भी है।

सोमनाथ का 'रस-पीयूष-निधि' भी बड़ा बृहत्त्रय ग्रन्थ है जिसमें इन्होंने काव्य-शास्त्र के लगभग सभी अंगों पर प्रकाश डाला है जैसे काव्य-लक्षण, प्रयोजन, भेद, शब्द-शक्ति, ध्वनि, भाव, रस, रीति, गुण, दोष, छन्द आदि। सोमनाथ ध्वनि-सिद्धान्त के अनुयायियों में से हैं और व्यंग्य ही कविता का प्राण मानते हैं। इनकी विवेचना का आधार 'ध्वन्यालोक' और 'काव्य-प्रकाश' विशेष रूप से हैं। सोमनाथ ने पद्य-लक्षणों के साथ-साथ गद्य-व्याख्या भी की। इसके साथ-ही-साथ इनमें कवित्व शक्ति भी अच्छी है। विप्रलम्भ शृङ्गार की उद्देग दशा का सोमनाथ-कृत एक उदाहरण देखिए—

सोतल बयारि सरवारि सी बहुत तैसी जहकनि बेजनि की सुख सरसन जागी ।

भरकत छापी घोर घन की गरज सुनि दामिनी की दमक दवा सी दरसन जागी ॥

'सोमनाथ' याहू पै करत कमनैती काम कौन बिधि जीधोरी विपति बरसन जागी ।

जेहँ पिय संग बरसत ही पिपूषचार तेहँ अब घटा विषधार बरसन जागी ॥

सोमनाथ वास्तव में भीपति और भिलारीदास के ही समकक्ष ठहरते हैं।

मिखारीदास रीति-काल के अन्तिम बड़े आचार्य हैं। उन्होंने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों की कृतियों का अध्ययन करके काव्य-शास्त्र पर एक बड़ा ही पूर्ण ग्रन्थ लिखा। ये उन आचार्यों में हैं जो कवि प्रतिभा के साथ-साथ उससे अधिक काव्य-शास्त्र का ज्ञान लेकर लिखने बैठे थे। इसके ग्रन्थों—‘काव्य निर्णय’, ‘शृङ्गार निर्णय’, ‘चन्द्रोर्णव विमल’ और ‘रस सारांश’ में सबसे प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘काव्य निर्णय’ है यह साहित्य-शास्त्र का उत्कृष्ट ग्रन्थ है। इसमें दास जी का विवेचन बड़ा ही सुलभ हुआ और वैज्ञानिक है। ‘काव्य प्रकाश’, ‘चन्द्रालोक’ तथा विभिन्न हिन्दी-ग्रन्थों के आधार पर यह लिखा गया है। काव्य-प्रयोजन, काव्यांग, पदार्थ-निर्णय, अलंकार मूल, ध्वनि आदि का बड़ा ही गम्भीर विवेचन है। कतिपय नवीन प्रसंग जैसे अलंकारों का वर्गीकरण, काव्य-भाषा और तुक आदि पर इन्होंने मौलिक रूप से प्रकाश डाला है। इस दृष्टि से इनकी विद्वत्ता के साथ-साथ काव्य-शास्त्र के प्रति गहरी रुचि अभिव्यक्त होती है। इसके साथ-ही-साथ ‘दास’ जी की कवित्व प्रतिभा भी उच्चकोटि की थी और इनके उदाहरण उत्कृष्ट काव्य के नमूने हैं, इसमें कोई सन्देह नहीं। उक्ति-वैचित्र्य और भाव की दृढ़ता दोनों इस ज्ञान में देखिए—

पूरब से पुनि पच्छिम ओर कियो सुर आपगा-धारन चाहैं ।

तुखन तोपिके हूँ मतिमन्द हुआसन दख प्रहारन चाहैं ॥

‘दास जू’ देखि कलानिधि कालिमा कुरिन-झींझि कै डारन चाहैं ।

नीति सुनाय कै मो मन सँ नन्दलाल को नेह निवारन चाहैं ॥

‘दूलह’ कवि ने अलंकार पर ‘कवि-कुल कष्टाभरण’ ग्रन्थ लिखा है, जो ‘चन्द्रालोक’ और ‘कुवलयानन्द’ के आधार पर बड़ा ही प्रामाणिक ग्रन्थ है। इसमें लक्षण और उदाहरण एक साथ चलते हैं। ऐसा ही वैरीसाल का ‘भाषाभरण’ भी अलंकारों पर लिखा गया सुन्दर ग्रन्थ है। इसमें संक्षिप्त शैली में लक्षण और स्मरणीय उदाहरण देकर अलंकारों का विवेचन किया गया है।

रीति-काल के अन्तिम अति प्रसिद्ध कवि पद्माकर रीति-परम्परा के वास्तव में अन्तिम प्रतिभा-सम्पन्न कवि थे। इन्होंने भी अपने प्रमुख ग्रन्थ ‘पद्माभरण’ और ‘जगद्विनोद’ इसी पद्धति पर लिखे। पद्माकर की कविता में रमिकता, सौन्दर्य, प्रेम और विलास का झलकर चित्रण हुआ है। वर्ण-साम्य और शब्द-मैत्री इनकी कल्पना और भाव को उकसाते हुए जान पड़ते हैं। पद्माकर के मनोरम चित्र बड़े लुभावने हैं। सुन्दर भाव-विलास, हाव-विभाव का मूर्ति-विधान तन्मय कर देने वाला है। हाँ कभी-कभी वर्ण-मैत्री, ध्वनि-साम्य या अलंकार के पीछे पढ़ने से अवश्य इनकी शब्द-योजना विचित्र हो गई है; पर इनकी प्रतिभा पर कोई सन्देह नहीं किया जा सकता। एक विभावों के बीच विकसित, मान्विक अनुभाव पूर्ण प्रेम का वर्णन देखिये—

चारिहूँ और ते पौन झकोर झकोरन घोर घटा घहरानी ।

ऐसी समै पदमाकर कान्ह के आवत पीत पटी फहरानी ॥

गुप्ता की माल गुप्ता गये ब्रजबाल बिजोकि थकी थहरानी ।

नीरज ते कड़ि नीर नदी झवि झीजति झीरधि पैँ झहरानी ॥

नेनी का ‘नव रस तरंग’ भी काव्य की दृष्टि से उत्कृष्ट है, परन्तु लक्षण महत्त्व के नहीं। ये लक्षण, बरवै या टोहों में हैं, उदाहरण कवित्त-सवैयों में। इनके भी उदाहरण बड़े सरस और मधुर हैं। रसिक गोविन्द का ‘रसिक गोविन्दानन्द धन’ काव्य-शास्त्र पर लिखा गया ग्रन्थ है। इसमें अलंकार, गुण-दोष, नायक-नायिका आदि का विशद वर्णन है। उदाहरण सुन्दर ब्रजभाषा

में हैं। इसमें कहीं-कहीं प्रश्नोत्तरों द्वारा भी अनेक शंकाओं का समाधान किया गया है। इसमें 'नाट्य-शास्त्र', 'साहित्य-दर्पण', 'काव्य-प्रकाश' आदि का आधार लिया गया है। प्रतापसाहि का प्रमुख ग्रन्थ 'व्यंग्यार्थ कौमदी' है जिसमें एक साथ नायिका-भेद, व्यंग्यार्थ और अलंकार चलते हैं। इस प्रकार यह बड़ा शुभ ग्रन्थ है। इन्होंने भी अपनी संक्षिप्त गद्य-व्याख्या कहीं-कहीं प्रस्तुत की है। इसके अतिरिक्त इनके अन्य ग्रन्थ भी रीति-पद्धति पर हैं।

लक्षणाकारों के अतिरिक्त इस परम्परा पर स्पष्टतया लिखने वाले कवि अधिक नहीं। परन्तु कुछ स्वच्छन्द रीति से लिखने वाले प्रेमी कवि हैं जिन पर इसका कुछ प्रभाव अवश्य कहा जा सकता है। इनमें घनानन्द, बोधा, सीतल, ठाकुर प्रमुख हैं। इनमें हमें स्वच्छन्द प्रेमोक्तियाँ मिलती हैं, जो पद्माकर, मतिराम, देव आदि के छन्दों के समान ही हैं। घनानन्द तो स्पष्टतया अजभाषा के कुशल और विदग्ध कवि हैं। ठाकुर और बोधा के भी छन्द सुन्दर हैं।

रीति-काव्य की परम्परा रीति-काल ही में समाप्त नहीं हो जाती, वरन् आधुनिक समय तक बराबर चलती आ रही है। सं० १६०० वि० के पश्चात् भी लक्षणा-ग्रन्थ लिखे गए, परन्तु इन ग्रन्थों की विशेषता यह है कि इनमें से अधिकांश में गद्य में व्याख्या और लक्षणा मिलते हैं और उदाहरण पद्य में। साथ-ही-साथ बहुतों में उदाहरण स्वयं लक्षणाकार के बनाये नहीं, वरन् पूर्ववर्ती अथवा समकालीन कवियों की रचनाओं से जुने हुए उदाहरण हैं। आधुनिक युग में विषय को स्पष्ट करने का प्रयत्न अधिक हुआ है और वह प्रयत्न आज भी किसी-न-किसी रूप में विद्यमान है। आधुनिक युग के रीति-ग्रन्थों में प्रमुख—रामदास का 'कवि-कल्पद्रुम', ग्वाल के ग्रन्थ ('अलंकार', 'भ्रम भंजन', 'कविदर्पण', 'रसरंग'), लक्ष्मीराम के ग्रन्थ, मुरारिदास का 'जलवन्त भूषण', प्रतापनारायण का 'रस कुसुमाकर', भातु का 'काव्य प्रभाकर', पोद्दार का 'काव्यकल्पद्रुम', रसाल का 'अलंकार पीयूष', केडिया का 'भारती भूषण', हरिऔध का 'रस कलश', विहागीलाल भट्ट का 'साहित्य सागर', मिश्रबन्धु का 'साहित्य पारिजात', आदि ग्रन्थ हैं। उपर्युक्त विशेषताओं के अतिरिक्त ये पूर्ववर्ती रीति-काव्य के समान ही हैं।

यह संक्षेप में हिन्दी रीति-काव्य का परिचय है। इसकी विशेषताओं का इस प्रकार उल्लेख कर सकते हैं—(१) हम काव्य में लक्षणा के आधारभूत ग्रन्थ प्रायः संस्कृत काव्य-शास्त्र अथवा पूर्ववर्ती हिन्दी-काव्य-शास्त्र के ग्रन्थ हैं। (२) इनमें काव्य की विशेषताओं को समझने और समझाने का प्रयत्न है। (३) इनमें वैदिकान्तिक रूप से काव्य-शास्त्र का कोई विकास नहीं हो पाया। (४) इनमें सर्वकालीन अथवा युगविशेष की काव्य-सम्बन्धी समस्याओं का भी पूर्ण विवेचन और समाधान नहीं मिलता। (५) इस पद्धति पर आये काव्य के लक्षणा की अपेक्षा उदाहरण-खण्ड अधिक प्रसिद्ध और लोकप्रिय हुए हैं। (६) इस काव्य में आये उदाहरणों में अधिकांश बड़े ही सुन्दर और उत्कृष्ट हैं। (७) उनमें भाषा का परिमार्जन, लौष्ठ और प्रौढ़ता; उक्ति का वैचित्र्य और चमत्कार तथा भाव की मर्मस्पर्शिणी अभिव्यञ्जना मिलती है। अतएव हम कह सकते हैं कि यह रीति-काव्य शास्त्र की दृष्टि से चाहे उतना महत्त्वपूर्ण न हो, परन्तु कवित्व की दृष्टि से बड़ा ही मनोरम है और हिन्दी-काव्य की इस परम्परा को साहित्य के अन्तर्गत महत्त्वपूर्ण एवं विशिष्ट स्थान प्राप्त है।

आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास

हिन्दी-साहित्य का आधुनिक युग सन् १८५० ई० से आरम्भ होता है। सन् १८५० भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का जन्म-काल है, और आधुनिक हिन्दी-साहित्य का प्रथम चरण भारतेन्दु के जीवन से सम्बन्धित है। एक युग के अन्त और दूसरे के आरम्भ के लिए हम कोई तिथि निर्दिष्ट करते हैं, किन्तु दो युगों की सीमाएँ इतनी स्पष्टता से निर्धारित करना बहुत कठिन है। आधुनिक हिन्दी-साहित्य का पहला प्रयास भारतेन्दु के व्यक्तित्व से स्रोत-प्रोत है, और इतिहासकार उसे भारतेन्दु युग कहते हैं। इस काल-रेखा को हम पीछे भी ले जा सकते हैं, जब पाश्चात्य संस्कृति और आदर्शों के सम्पर्क से भारतीय जीवन में नव-जागरण का स्पन्दन शुरू हुआ। यह सच है कि इस नवोत्थान का सूर्य पहले पूर्वोक्त भारत के आकाश में उदय हुआ और क्रमशः उसका आलोक हिन्दी प्रदेश में पहुँचा, किन्तु फिर भी आधुनिक युग का इतिहास भारत की सांस्कृतिक नवचेतना से हम शुरू कर सकते हैं। आधुनिक युग की सीमाओं को हम आगे भी ला सकते हैं, जब भारतेन्दु ने साहित्य-निर्माण का कार्य आरम्भ किया। भारतेन्दु आधुनिक हिन्दी-साहित्य के प्रथम महापुरुष थे, अतएव उनके जन्म-काल से नवयुग का सम्बन्ध स्थापित करना स्वामाविक है। यह हमें अवश्य याद रखना है कि आधुनिक युग हमें मध्य युग की सीमाओं से अलग करता है, और इन दो युगों के बीच रेखा खींचना किसी घटना-विशेष का एक हृद तक आरोप ही होगा।

आधुनिक हिन्दी-साहित्य का श्रीगणेश हम सन् १८५७ से भी कर सकते हैं। सन् १८५७ विप्लव के बाद ब्रिटिश शासन-सत्ता हमारे देश में अच्छी तरह से जम गई और विरोधी शक्तियाँ एक दीर्घकाल के लिए हतप्रभ हो गईं। आधुनिक युग भारतीय साहित्य में एक नवीन दृष्टि-कोण और नये सिद्धान्तों का युग है; एक नवीन समाज-व्यवस्था का वह प्रतिनिधि और परिचायक है। सन् १८५७ के विप्लव के बाद उन शक्तियों का तीव्र हास हुआ, जो मध्यकालीन समाज-व्यवस्था और संस्कृति का प्रतिनिधित्व करती थी। एक दृष्टि से तो हम देखते हैं कि सन् १८५७ के बाद विदेशी शासन-सत्ता हमारे देश में अच्छी तरह जम गई, किन्तु हमको यह भी स्मरण रखना है कि इस संघर्ष के फलस्वरूप मध्यकालीन यानी सामन्ती समाज-व्यवस्था और संस्कृति इस देश से लुप्त होने लगी, और एक नवीन आर्थिक और राजनीतिक प्रणाली की नींव यहाँ जमी। सामन्ती युग का अन्त और आधुनिक युग का आरम्भ इतिहास की एक आवश्यकता थी; हमारे देश के दुर्भाग्य से इस परिवर्तन का माध्यम एक विदेशी शासक-वर्ग बना। यदि अंग्रेज भारत में न आये होते, तो भी यह आर्थिक और सांस्कृतिक क्रान्ति हमारे देश में अवश्य होती। कुछ विद्वानों का मत है कि विदेशियों के आगमन से इस क्रान्ति में विलम्ब ही हुआ। हमारे देश में व्यवसाय, उद्योग-धन्धे आदि काफ़ी गति से फैल रहे थे, किन्तु अंग्रेजों ने उनका नाश करके हमारी सामाजिक

और आर्थिक उन्नति में एक भारी व्यवधान पैदा कर दिया। यह मत रजनी पाम दत्त ने अपनी पुस्तक 'आज का भारत' (India Today) में प्रगट किया है।

मध्य युग का अन्त सामन्ती समाज-व्यवस्था और संस्कृति के अन्त की सूचना है। आधुनिक युग व्यावसायिक क्रान्ति और सांस्कृतिक नवजागरण का युग है। इतिहास का यह क्रम विश्व-व्यापी है, यद्यपि देश और काल के अनुरूप नवीन कला और संस्कृति की रूप-रेखा में बहुत अन्तर रहता है। यूरोपीय साहित्य का आधुनिक युग चौदहवीं शताब्दी में शुरू होता है; इस नवजागरण का तत्कालिक कारण ग्रीक संस्कृति से सम्पर्क था, जिसके फलस्वरूप सदियों से सोई यूरोप की आत्मा जाग उठी। इसी प्रकार हम कह सकते हैं कि भारत की साहित्यिक आत्मा जो बड़े सामाजिक जीवन के कारण दीर्घ काल से सो रही थी, नई संस्कृति के संपर्क से जाग उठी। किन्तु समाज अथवा साहित्य में उथल-पुथल मूलतः आर्थिक परिवर्तनों के फलस्वरूप होती है; इसकी कुछ विवेचना यहाँ संक्षेप में होनी चाहिए।

आधुनिक युग का आरम्भ उत्पादन, यातायात और वितरण के नये साधनों के साथ होता है। अंग्रेजों ने भारत की आर्थिक व्यवस्था में अनेक नये परिवर्तन किए। एक ओर तो उन्होंने देशी उद्योग-धन्धों को आमूल तहस-नहस किया, किन्तु दूसरी ओर उन्होंने विदेशी पूँजी से नये उद्योग-धन्धे भी भारत में स्थापित करने शुरू किए। उनका लक्ष्य भारत का आर्थिक शोषण ही था, किन्तु रेल, तार, डाक आदि जो उन्होंने अपनी आर्थिक और राजनीतिक सत्ता कायम करने के लिए खड़े किये, भारत में एक नये जीवन और संस्कृति के दूत भी बन गए। भारत के विशाल साम्राज्य को चलाने के लिए उन्हें सस्ते क्लर्कों की भी आवश्यकता थी; इसकी पूर्ति के लिए उन्होंने अंग्रेजी शिक्षा का भारत में सूत्रपात किया। यह अस्त्र जो उन्होंने अपनी स्वार्थ-सिद्धि के लिए चलाया था, सुदर्शन चक्र की भाँति उलटकर उन्हीं के मर्म-स्थान पर लगा। अंग्रेजी शिक्षा ने भारत की उर्वरा भूमि पर एक नये विचार-दर्शन के बीज छिटा दिये, जो आगे चलकर बड़े वृक्ष बने और फले-फूले।

मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य को हम भक्ति-काल और रीति-काल के साहित्य में विभाजित करते हैं। भक्ति-काल का साहित्य जनता का साहित्य है और रीति काल का साहित्य दरबारों का साहित्य है। तुलसी, सूर, कबीर, ठाकूर, नानक, रैदास की वाणी भारतीय जन-कवियों की वाणी है; इस वाणी को भारत की असंख्य, अशिक्षित जनता समझती थी। इसके विपरीत रीति-काल के साहित्य में सामन्तों की विलास-लीलाओं और यदा-कदा उनकी वीर-गाथाओं का प्रतिबिम्ब है। आधुनिक हिन्दी-साहित्य भारतीय समाज के एक सर्वथा नये वर्ग की वाणी को सुगन्धित करता है, जो नवीन शासन-प्रणाली और आर्थिक प्रणाली के फलस्वरूप भारतीय रंगमंग पर प्रवेश कर रहा था। आधुनिक साहित्य वस्तुतः भारतीय मध्यम वर्ग की सांस्कृतिक चेतना का फल है।

इस नये शिक्षित, बुद्धिजीवी वर्ग के सांस्कृतिक प्रतिनिधि राजा राममोहन राय, केशवचन्द्र सेन, स्वामी दयानन्द, लोहमान्य तिलक, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, दिलीपकुमार राय, भार्गवेंद्र हरिश्चन्द्र, महात्मा गाँधी, जवाहरलाल नेहरू, हाली, इकबाल, अकबर, सुमित्रानन्दन पन्त, 'निराला', प्रेमचन्द और 'प्रसाद' हैं। यह वर्ग भारत के नवजागरण का नेतृत्व करता है। एक ओर तो यह अपनी प्राचीन संस्कृति की रक्षा के लिए उत्सुक है, किन्तु दूसरी ओर उस सांस्कृतिक परम्परा का विकास भी चाहता है। यह वर्ग अतीत के स्वप्न में ही उलझा रहना नहीं चाहता, वह भविष्य

पर दृष्टि जमाए है, और नई दिशाओं में आगे बढ़ने का आग्रह रखता है।

हिन्दी का प्राचीन साहित्य विशेष रूप से काव्य-साहित्य था। इस काव्य में मुक्तक और प्रबन्ध दोनों शैलियों का विकास हुआ। आधुनिक युग में हिन्दी-काव्य में अनेक नई शैलियों का विकास हुआ, किन्तु इस युग की विशेषता गद्य-साहित्य का अभूतपूर्व विकास है। उपन्यास, कहानी, नाटक, निबन्ध, आलोचना, उपयोगी साहित्य, इन सभी रूपों का आविर्भाव और उनकी पुष्टि आधुनिक युग में हुई।

आधुनिक युग का साहित्य जीवन से ओत-प्रोत है। रीतिकाल के कवि जीवन से काफी दूर हट गए थे। वे एक साहित्यिक परम्परा का निर्वाह कुशलतापूर्वक कर रहे थे, किन्तु अनेक सीमाओं में उन्होंने अपने-आपको बाँध लिया था। जो पानी धम गया था, मानो आधुनिक युग के आरम्भ से फिर वह निकला और उदाम गति से प्रवाहित हुआ। नदी का जल, जो बँधकर ताल बन गया था, फिर बरसात में बाँध तोड़कर बढ़ती सरिता के समान बह निकला।

आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी के आधुनिक इतिहास को तीन भागों में बाँटते हैं— (१) प्रथम उत्थान, संवत् १६२५-५०; (२) द्वितीय उत्थान, संवत् १६५०-७५; (३) तृतीय उत्थान, संवत् १६७५ से प्रारम्भ। इस काल-क्रम को आलोचकों ने (१) भारतेन्दु युग, (२) द्विवेदी युग, और (३) छायावादी युग में भी विभाजित किया है, यद्यपि यह वर्गीकरण युग के व्यक्ति-विशेष के प्रति आग्रह रखता है, और 'छायावाद' केवल आधुनिक हिन्दी-काव्य के इतिहास से सम्बन्धित है; गद्य-साहित्य पर यह नामकरण नहीं लागू होता।

प्रथम चरण : भारतेन्दु युग

भारतेन्दु युग आधुनिक हिन्दी साहित्य का प्रवेश-द्वार है। इस युग का साहित्य एक हद तक युग-सन्धि का साहित्य है। यह साहित्य हिन्दी के विकास-क्रम को स्वाभाविक रूप से आगे बढ़ाता है। यद्यपि यह युग हमारे साहित्य में कान्ति का युग है, किन्तु पुरानी परम्पराओं और मर्यादाओं की रक्षा करते हुए ही वह आगे बढ़ता है।

आधुनिक युग का साहित्य खड़ीबोली का साहित्य है। खड़ीबोली का प्रयोग हिन्दी कविता में पहले भी छसरो, गंग, सीतल, कबीर आदि कवियों ने किया था, किन्तु अब पहली बार खड़ी बोली पूरे हिन्दी प्रदेश की भाषा बनी, जैसे पहले ब्रजभाषा अथवा अवधी थी। भारतेन्दु युग में खड़ीबोली का अभूतपूर्व विकास और प्रसार हुआ, किन्तु इस युग के अनेक कवि अब भी अपने काव्य में ब्रजभाषा का प्रयोग करते थे। स्वयं भारतेन्दु का अधिकांश काव्य ब्रजभाषा में है और हिन्दी कविता की मध्यकालीन परम्परा से काफी प्रभावित है। राजा लक्ष्मणसिंह 'शकुन्तला' के अनुवाद में गद्य में खड़ीबोली का प्रयोग करते हैं, किन्तु उसका पद्यांश ब्रजभाषा में है। वास्तव में द्विवेदी युग में बाकर ही ब्रजभाषा और खड़ीबोली के इस संघर्ष का अन्त हुआ।

खड़ीबोली दिल्ली प्रदेश की भाषा थी। इस कारण हिन्दी और उर्दू का साहित्यिक रूप वह आसानी से ले सकी। ब्रजभाषा में भी कुछ गद्य-रचना हुई थी, किन्तु उसका महत्त्व बहुत कम है। भारतेन्दु युग में अनेक नवीन गद्य-रूपों का विकास हुआ, जिनका माध्यम खड़ीबोली थी। नये रूपों में पत्रकारिता, उपन्यास, कहानी, नाटक, आलोचना, निबन्ध आदि का उल्लेख होना चाहिए। इन साहित्य-रूपों का प्रसार और विकास अब हिन्दी में पहली बार हुआ।

हिन्दी गद्य के प्रवर्तकों में चार प्रथम-पुरुषों के नाम आते हैं, मुन्शी सदाशुख लाल,

इंशा, लल्लुलाल और सदल मिश्र। मुन्शी सदासुखलाल ने 'सुखसागर' लिखा, इंशा ने 'रानी केतकी की कहानी', लल्लुलाल ने 'प्रेमसागर' और सदल मिश्र ने 'नासिकेतोपाख्यान'। इस युग में खड़ीबोली के गद्य की रूपरेखा तैयार हो रही थी; उसने पूर्ण प्रौढ़ता आगे चल कर प्राप्त की।

इसी काल में हिन्दी में अनेक पत्र-पत्रिकाएँ निकलनी भी शुरू हुईं, जिनके कारण गद्य-निर्माण में काफी गति आई। हिन्दी का पहला पत्र 'उदन्त मार्तण्ड' सन् १८२६ में निकला; सन् १५० के बाद पत्र-पत्रिकाओं की एक गड़-सी आ गई, जिनमें भारतेन्दु द्वारा सम्पादित 'कविवचन सुधा', 'हरिश्चन्द्र मैगजीन', आदि पत्र भी थे। शुक्लजी ने श्री निवासदास कृत 'परीक्षा गुरु' (१८८२ ई०) को हिन्दी का पहला उपन्यास माना है। स्वयं भारतेन्दु ने उपन्यास लिखने का प्रयत्न किया और खेद प्रगट किया था कि जैसे मौलिक नाटक हिन्दी में लिखे जा रहे थे, वैसे उपन्यास नहीं। देवकीनन्दन खत्री के तिलिस्मी उपन्यासों और पं० किशोरीलाल गोस्वामी के तथाकथित 'सामाजिक' उपन्यासों में कुछ चरित्र-चित्रण नहीं मिलता। इन उपन्यासों की विशेषता घटना-प्राधान्य है। किन्तु यह तो कहा ही जा सकता है कि भारतेन्दु युग ने हिन्दी-साहित्य में इस अभिनव रूप की सृष्टि की और उसे पाला-पोसा।

नाटक हिन्दी में पहले भी लिखे जाते थे। डा० वार्थेन ने अपने इतिहास में मध्य-कालीन नाटकों की एक लम्बी सूची इकट्ठी की है, जिसमें 'प्रबोध चन्द्रोदय', 'देवमाया प्रपंच', 'विशाल गीता', 'रुक्मिणी हरण' आदि के नाम सुगमिचित हैं। इन नाटकों में चरित्र-चित्रण आदि बहुत कम हैं, और नाटक के संकेत, 'प्रवेश' आदि भी नहीं हैं। इनको केवल 'पद्यात्मक वर्णन' कहा जा सकता है। हिन्दी का पहला आधुनिक नाटक गिरिधरदास कृत 'नहुष' (१८५६ ई०) माना गया है। इसके उपरान्त हिन्दी के रंगमंच पर भारतेन्दु अवतीर्ण हुए, जो एक महत्त्वपूर्ण साहित्यिक घटना थी। आपने 'विद्यासुन्दर' का अनुवाद सन् १८६८ में किया, उसके बाद 'चन्द्रावली', 'भारत दुर्दशा', 'नीलदेवी', 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'प्रेमजोगिनी' आदि नाटकों की रचना की। आपने नाट्य-शास्त्र पर 'नाटक' नाम का एक ग्रन्थ भी लिखा और काशी में भारतेन्दु नाटक मण्डली की स्थापना की, जिसके अभिनयों में आप स्वयं भाग लेते थे। भारतेन्दु के नाटकों में साहित्यिकता के साथ-साथ नाटकीय गुण भी हैं। यह समन्वय हिन्दी में, सर्वप्रथम भारतेन्दु ने किया। आज की दृष्टि से अवश्य 'चन्द्रावली' अभिनय के योग्य नहीं ठहरता और भारतेन्दु के अन्य नाटक पारसी रंगमंच की प्रणाली का स्पर्श दिखाते हैं।

आलोचना-साहित्य की आधुनिक परिपाटी श्री निवासदास के 'संयोगता स्वयंवर' से शुरू होती है। एक प्रकार से तो सभी मध्यकालीन रीति-ग्रन्थ समालोचना-साहित्य की श्रेणी में आते हैं, किन्तु लेखकों, पुस्तकों और साहित्यिक रूपों की विवेचना भारतेन्दु युग से शुरू होती है। भारतेन्दु की 'नाटक' पर रचना भी इसी श्रेणी में आती है। इस युग के लेखकों ने पार्श्वात्य आलोचना-शैली का भी अध्ययन किया और साहित्य में नये आदर्श अपने युग के लेखकों के सामने प्रस्तुत किये। हिन्दी-आलोचना का अभूतपूर्व परिष्कार और विकास आगे चलकर पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने किया। इस दिशा में पं० जगन्नाथदास 'रलाकर' ने भी सहायनीय कार्य किया।

इस युग में गद्य-साहित्य के निबन्ध, जीवनी आदि अन्य साहित्य-रूपों का भी अभूतपूर्व

सृजन और विकास हुआ। इनके कुछ संकलन और उदाहरण डा० रामविलास शर्मा ने अपनी पुस्तक 'भारतेन्दु युग' में उद्धृत किये हैं।

हमने ऊपर कहा है कि भारतेन्दु युग का साहित्य युग-सन्धि का साहित्य है। यह हम इस युग के काव्य में स्पष्ट देख सकते हैं। गद्य-साहित्य में भारतेन्दु युग के लेखक नई भूमि गोढ़ रहे थे, किन्तु कविता में हिन्दी की प्राचीन परम्परा उनके सामने थी। इसी परम्परा को उन्होंने विकास के नये पथ दिखाए। भारतेन्दु युग के काव्य में प्राचीन रूपों में नये जीवन की आकुलता है।

प्रकृति, शृंगार, कृष्ण लीला आदि का वर्णन भी भारतेन्दु स्वतन्त्र अनुभूति और भाव-विदग्धता से करते हैं, किन्तु सामाजिक, और राजनीतिक विषयों का समावेश, प्रथम बार उनके युग ने ही हिन्दी-काव्य में किया। तात्पर्य समाज के चित्रण से है, व्यक्तियों के सम्बन्ध में गाई हुई प्रशस्तियों अलग अलग में हैं।

भारतेन्दु का गंगा-वर्णन प्रसिद्ध है—

नव उज्जल जलधार हार हीरक सी सोहति ।

विच विच बृहरति बूँद मध्य मुक्ता मनि मोहति ॥

जोख जहर जहि पवन एक पै हक हमि आवत ।

जिमि नर गन मन विविध मनोरथ करत मिटावत ॥

सुभग स्वर्ग सोपान सरिस सब के मन आवत ।

दरसन मज्जन पात विविध भय दूर मिटावत ॥ आदि

यह आधुनिक हिन्दी-काव्य में एक नया स्वर था और हमारा ध्यान शास्त्रीय पद्धतियों से जीवन की ओर खींच रहा था। अतएव इस वर्णन में कुछ नई ही गम्भीरता और सजीवता है, जो हमें रीतिकाल के सर्वश्रेष्ठ प्रकृति-वर्णन में भी कम मिलती है। इसी प्रकार चन्द्रावली के प्रेम उद्गार में जो मार्मिकता भारतेन्दु ला सके हैं, वह देव अथवा मतिराम के अतिरिक्त अन्य रीति-ग्रन्थकारों के अलंकार-बोम्बिल परकीया-वर्णन में दुर्लभ है—

इन दुःखियान कों न सुख सपने हैं मिल्यो,

यो ही सदा व्याकुल विकल अकुलार्थगी ।

प्यारे हरिचन्द जू की बीती जाति औध जो पै,

जैहैं प्रान तक ये तो साथ न समर्थगी ।

देख्यो एक बारहु न नैन भरि तोहिं पाये,

जौन जौन लोक जैहैं तहीं पछुतायँगी ।

बिना प्रान प्यारे भये दरस तिहारे हाथ,

देखि जीजो अँखैं ये खुली ही रहि जायँगी ॥

ब्रजभाषा-काव्य के महाकवियों में भारतेन्दु अवश्य ही आते हैं। उनके अनेक पदों को स्वर्गीय डा० बेनीप्रसाद ने अपने 'संक्षिप्त सूरसागर' में सूर के पदों की तुलना में रखा है। उदाहरण के लिए भारतेन्दु का एक गीत लीजिए—

दूँ केहि चितवति चकित सुगी सी ।

केहि हूँ इत तेरो कहा खोबो, क्यों अकुलाति जखति ठगी सी ॥

उन सुधि करु डचरत ही आँखर, कौन क्याज तू रहति खगी सी ।
 उतर न देत जकी सी बैठी, मद पीबा कै रैन जगी सी ॥
 चौकि चौकि चितवति चाहु दिसि, सपने पिय देखत उमगी सी ।
 भूख बैखरी मृगझौनी उथी, निज दख तजि कहूँ दूर भगी सी ॥
 करति न जाज हाट घर घर की, कुल भरजादा जाति डगी सी ।
 हरीचन्द देखिहि उरझी लौ, क्यों नहिं डोलत संग खगी सी ॥

किन्तु भारतेन्दु प्राचीन परम्परा के एक विशिष्ट कवि के रूप में ही हमारे सामने नहीं आते, वह एक नवीन परम्परा के सूत्रधार भी हैं। भारतेन्दु युग के कवि सामयिक विषयों पर निरन्तर काव्य-रचना करते थे; यह सामाजिक दृष्टि आयावादी युग में लुप्त हो रही थी, किन्तु दासता और पर-शता से व्याकुल देश के कवि अधिक समय तक जीवन से विमुक्त नहीं हो सकते थे।

भारतेन्दु का 'भारत दुर्दशा' सम्बन्धित गीत सुप्रसिद्ध है। उनके अनेक समकालीन कवियों ने अपनी रचनाओं में यही सामाजिक चेतना दिखाई है। यद्रीनारायण चौधरी 'भारत-वन्दना' में लिखते हैं—

जय-जय भारत भूमि भवानी ।
 जाकी सुवश पताका जग के दसहुँ दिसि फहरानी ।
 सब सुख सामग्री पूरित अतु सकल समान सोहानी ॥
 जा श्री सोभा लखि अलका अरु अमरावती खिसानी ।
 धर्म सूर जित उथो नीति जहँ गई 'यम' पहिचानी ॥ आदि

यह स्वाभाविक है कि दलित देश के कवि अपने आध्यात्मिक संतोष के लिए अतीत की ओर मुड़ें, और उनसे तृप्ति पायें, किन्तु भारतेन्दु युग के लेखक निम्नर महामारी, अकाल और 'दिक्कत' आदि विपदाओं का उल्लेख अपनी रचनाओं में करते हैं। डॉ० रामविलास शर्मा ने अपनी पुस्तक 'भारतेन्दु युग' का विषय ही इस युग के लेखकों की सामाजिक चेतना को बनाया है। 'हिन्दी प्रदीप' में छपी एक होली देखिए—

उफ बाज्यो भरत भिखारी को ।
 केसर रंग गुलाल भूखि गयो,
 कोड पूछत नहि पिचकारी को ।
 धिन धन, अन्न लोग सब व्याकुल,
 भई—कठिन विपत नर-नारी को ।
 चहुँ दिसि काल पर्यो भारत में,
 भय उपज्यो महामारी को ॥

यद्रीनारायण चौधरी अकाल के सम्बन्ध में लिखते हैं, जो अंग्रेजों की शोषण नीति के कारण नित्य-प्रति देश में पड़ने लगे थे—

भागो-भागो अब काज पका है भारी ।
 भारत पै खरी घटा विपत की कारी ॥
 सब गए बनज व्यापार हुतै सों भागी ।
 उद्म पौरुष नसि दियो बनाय अभागी ॥

अब बची-खुची खेती हूँ खिलकन जागी ।
 बारहुँ दिसि जागी है मँहगी की जागी ॥
 सुनिये बिलार्य सच परजा अई बिलारी ।
 भागो-भागो अब काज पदा है मारी.....॥

भारतेन्दु समझते थे कि इस विभीषिका का पूर्ण उत्तरदायित्व अंग्रेजों के शोषण पर है और पहेली के रूप में आप कहते हैं—

भीतर-भीतर सब रस चूसै, बाहर से तन-मन-धन मूसै ।

जाहिर बातिन में अति तेज, क्यों सखि साजन ? नहिँ अंगरेज ॥

यह प्रवृत्ति हम भारतेन्दु युग के गद्य में भी देख सकते हैं । 'सारसुधानिधि' ने एक लेख में लिखा था—

'टैक्स पर टैक्स, अकाल-पर-अकाल, और मरी-पर-मरी यहीं देखी जाती है । नित्य नये आईनों से वेधा जाता है, और नित्य नई स्पीचों से नमक छिड़का जाता है ।...'

लाइसेंस टैक्स के सम्बन्ध में अर्थ-मन्त्री सर-जॉन स्ट्रेचों का सम्बोधित करके 'सारसुधानिधि' ने लिखा था—

'इधर तो तेली-तम्बोली, नाई-धोबी, घसियारे-नालबन्द और हाड़ी-मोची तक कोई न छूटा, पर इधर देखो तो सर-जॉन स्ट्रेचों साहिब छादि बड़ी-बड़ी तलब और केतन-भोगी महा-भान्य महाशयों को इस लाइसेंस की हवा नहीं लगी ।...'

भारतेन्दु युग के लेखकों ने राजनीतिक और सामाजिक सुधार के लिए उच्च कोटि के व्यंग्य और हास्य का भी आश्रय लिया । उस युग की परिस्थितियों में दही जनता का तीव्रतम अस्त्र हो सकता था । 'भारत-मित्र' के सम्पादक की हैसियत से वा० बालमुकुन्द गुप्त ने निरन्तर अंग्रेजों के शासन और सामाजिक कुरीतियों पर कुठाराघात किया । पटान-युद्ध के सम्बन्ध में 'भारत-मित्र' की टिप्पणी देखिए—

'अंग्रेजों ने काबुल के ऊँट को बलवान करने के लिए फई बरस से चारा दिया, पर अब उस पर बोझ लादने का विचार किया तब वह दुलती झँटने लगा । उस पर अंग्रेजों ने उसकी नकेल पकड़ के अपनी तरफ ज़ब्र जोर से खींचा, तब वह काटने दौड़ा । तब पर अंग्रेजों ने लाचार होकर चाबुक मारने का बन्दोबस्त किया, किसलिए कि 'बोल, गँवार, शूद्र, पशु, नारी, सबल ताड़ना के अधिकारी ।'

इन उद्धरणों से हम भारतेन्दु युग की तीव्र राजनीतिक और सामाजिक चेतना का कुछ अनुमान लगा सकते हैं । यह दृष्टिकोण आधुनिक हिन्दी-साहित्य की विशेषता है । नवयुग के लेखक उस पाठक-वर्ग के लिए लिख रहे थे, जिससे वे स्वयं उत्पन्न हुए थे; उसी के जीवन का प्रतिबिम्ब वे अपनी रचनाओं में भी देते हैं । यह साहित्य सामन्तो के लिए नहीं रचा गया था; इसका पढ़ने वाला एक नया मध्यम श्रेणी का पढ़ा-लिखा वर्ग था । इस युग के साहित्य में शृंगार रस का वह प्राधान्य नहीं रहा, जो रीति-काल के साहित्य में था । इसके अतिरिक्त इस युग ने खड़ीबोली को हिन्दी की साहित्यिक भाषा के रूप में अपनाया, गद्य का अभूतपूर्व विकास और प्रसार किया, और नाटक, उपन्यास, कहानी, आलोचना, निबन्ध आदि अनेक नये साहित्य-रूपों को अपनाया । भारतेन्दु युग अनेक नवीन प्रवृत्तियों का आरम्भिक रूप हमें दिखाता है । अनेक दिशाओं में

उसने कदम आगे बढ़ाए। भारतेन्दु युग का गद्य और काव्य नवीन की आकुलता को तो व्यक्त करता है, किन्तु उसके परिष्कार और विकास की अभी बड़ी आवश्यकता थी। यह कमी आने वाले युगों ने पूरी की, जब काव्य, नाटक, कथा-साहित्य, आलोचना, आदि सभी रूपों में हिन्दी-साहित्य ने अभूतपूर्व उन्नति की, और 'प्रेमचन्द', 'प्रसाद', 'पन्त', 'निराला', 'आचार्य शुक्ल' आदि महान् साहित्यकारों को जन्म दिया।

द्वितीय चरण : द्विवेदी-युग

द्वितीय उत्थान का काल-विभाजन आचार्य शुक्ल ने संवत् १६५० से १६७५ तक किया है। इस युग के प्रधान पुरुषों में पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने व्यक्तित्व की अमिट छाप युग-चेतना पर छोड़ी, अतएव इस युग को द्विवेदी-युग भी कहा गया है। आप एक दीर्घ काल तक 'सरस्वती' के सम्पादक रहे और युग की भाषा और उसके साहित्य की रूप रेखा दृढ़ हाथों से निर्धारित करते रहे। द्विवेदीजी ने खड़ीबोली को काफी मँबा और सँवारा और एक प्रकार से काव्य की भाषा के सम्बन्ध में ब्रजभाषा और खड़ीबोली के झगड़े का सदा के लिए अन्त कर दिया। इस युग में हिन्दी-साहित्य की आधुनिक परम्परा का यथेष्ट परिमार्जन और विकास हुआ। विशेष रूप से कविता, कथा-साहित्य और आलोचना में इस युग में नवीन प्रौढ़ता आई। डा० श्री कृष्णलाल अपने इतिहास में इस युग की साहित्यिक 'अनेकरूपता' पर लक्ष्य करते हुए लिखते हैं : "पच्चीस वर्षों में ही एक अद्भुत परिवर्तन हो गया। सुक्यों के वन-खण्ड के स्थान पर महाकाव्य, खण्डकाव्य, आख्यानक काव्य (Ballad-), प्रेमाख्यानक काव्य (Metrical Romances) प्रबन्ध काव्य, गीति-काव्य और गीतों से सुसज्जित काव्योपवन का निर्माण होने लगा। गद्य में घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान, भाव-प्रधान, ऐतिहासिक तथा पौराणिक उपन्यास और कहानियों की रचनाएँ हुईं। समालोचना और निबन्धों की अपूर्व उन्नति हुई।" ("आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास", पृ० २)। इस युग में उपयोगी साहित्य की ओर भी हिन्दी लेखकों का ध्यान आकर्षित हुआ। यह आरम्भिक प्रयास था। स्वयं पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी 'सरस्वती' में विभिन्न विषयों पर निबन्ध लिखते थे, अथवा अनुवाद जापते थे, किन्तु हिन्दी उच्च शिक्षा का माध्यम बन सके, इस परिस्थिति से हम कोसो दूर थे। इस दिशा में कदम अवश्य हमने बढ़ाया।

इस युग के लेखकों पर पाश्चात्य विचार-धाराओं और साहित्य का गहरा प्रभाव पड़ा। उनकी प्रेरणा भारतीय साहित्य की प्राचीन परम्परा न थी। वे अपनी साहित्यिक अभिव्यक्ति के लिए नये माध्यम और मार्ग खोज रहे थे। इन लेखकों की प्रेरणा व्यक्तिवादी थी : वे अपने स्वतंत्र अनुभव के बल पर कल्पना की उड़ान लेते थे। रीति-काल के शास्त्रीय और परम्परावादी साहित्य से भिन्न उनकी सृजन-प्रेरणा थी। भारतेन्दु युग की तुलना में इन लेखकों ने अपनी कला का श्रृंगार भी किया, किन्तु फिर भी इनके भावों, अनुभूति और कल्पना में गम्भीरता और गहराई की कमी है। यह कमी जायावाद ने पूरी की। भाषा का परिमार्जन और परिष्कार अवश्य इस युग में हुआ। जो रास्ता आधुनिक हिन्दी-साहित्य ने भारतेन्दु युग में पकड़ा, उस पर द्विवेदी युग ने हमें आगे बढ़ाया। साहित्य के विविध रूपों का विकास और प्रस्फुटन इस युग में हुआ, किन्तु लक्ष्य से हम अभी दूर थे। इस युग को हम 'रोमाण्टिक' अथवा 'स्वच्छन्दशील' युग भी नहीं कह सकते। इस युग के लेखकों में न तो वह कल्पना-विलास था जिसका द्योतक 'रोमाण्टिक' शब्द है, न वह निरंकुशता अथवा उतावलापन था जिसका अनुमान 'स्वच्छन्दता' से होता है। इन विशेष-

वर्णों का प्रयोग जायावादी लेखकों के सम्बन्ध में ही हो सकता है।

इस युग की प्रेरक-शक्ति यदि पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी थे—जिन्होंने व्याकरण के प्रति अपने आकर्षण को और अपनी कल्पना की शुष्कता को एक साथ ही युग पर आरोपित किया—तो ना० मैथिलीशरण गुप्त इस युग-शक्ति के सर्वोत्तम साहित्यिक प्रतिनिधि थे। गुप्तजी अनेक झोटे-बड़े प्रबन्ध-काव्य, खूबसूरत-काव्य आदि अब तक लिख चुके हैं। इनमें प्रवाह है, गति है, गंभीरता है और एक हृद तक गहराई भी है। 'साकेत' और 'यशोधरा' के अनेक स्थल इसका प्रमाण हैं। गुप्तजी अपने प्रथम महत्त्वपूर्ण काव्य-ग्रन्थ 'भारत-भारती' में देश के वीते वैभव पर दृष्टिपात करते हैं और उसकी वर्तमान दुर्दशा पर आँसू बहाते हैं। यह 'भारत दुर्दशा' की परम्परा का ही निर्वाह और विकास है। अन्त ग्रन्थों में गुप्तजी प्राचीन गायत्रियों को पद्य-बद्ध करते हैं। आप भक्त कवि हैं और 'मर्यादा पुरुषोत्तम' राम को अपना उपास्य-देव मानते हैं। इस विचार-दृष्टि का समर्थन 'साकेत', 'पंचवटी' आदि काव्य-ग्रन्थों में हुआ है। द्विवेदी युग की सफलता और असफलता दोनों का निदर्शन गुप्तजी के साहित्य में होता है। खड़ीबोली का साहित्यिक रूप अब सुस्पष्ट और मधुर हो गया है, उसमें व्यंजना की गम्भीरता और फोमलता आ रही है, किन्तु फिर भी इस भाषा में एक अष्टपटापन शेष है जिसका अन्त जायावादी कवियों ने किया। इन सभी गुणों का प्रदर्शन हम 'भक्तार' की इन पंक्तियों में देख सकते हैं—

निकल रही है उर से आह।

ताक रहे सख तेरी राह।

चातक खड़ा चोंप खोले है, संपुट खोले सीप खड़ी।

मैं अपना घर लिए खड़ा हूँ, अपनी-अपनी हमे पड़ी।

अथवा, 'साकेत' की इन पंक्तियों में—

वेदने, तू भी भली बनी।

पाई मैंने आज तुम्हीं में अपनी चाह बनी।

अरी वियोग-समाधि अनोखी, तू क्या ठीक ठनी।

अपने को, प्रिय को, जगती हो देखूँ विचिरी तनी।

गुप्त जी के काव्य का मधुरतम रूप हम 'मातृभूमि' सदृश कविताओं में देखते हैं—

नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुन्दर है,

सूर्य-चन्द्र युग मुकुट, मेखला रत्नाकर है।

नदियाँ प्रेम-प्रवाह, फूल तारे मगदन हैं,

बन्दी जन खग पुन्द, शेष-फन सिंहासन है।

करते अभिषेक पयोद हैं, बलिहारी इस वेप को,

हे मातृभूमि ! तू सत्य ही सगुण मूर्ति सर्वेश की ॥

पं० अयोध्यासिंह उपाध्याय की भाषा में अधिक प्रौढ़ता, कलात्मकता और गुरुता है ; इनकी कल्पना अधिक गतिमय और अनुभूति अधिक तीव्र है। किन्तु आप किसी एक शैली को न अपना सके और निरन्तर प्रयोग करते रहे—कभी ठेट हिन्दी से, 'जुमते' और 'खोले चौपटों से' कभी ब्रजभाषा से, कभी संस्कृत पदावली से सुष्ठु और अलंकृत खड़ीबोली से। आप किसी भी शैली का समर्थ प्रयोग करने की क्षमता रखते थे और शायद आपके साहित्यिक जीवन की यही

सबसे बड़ी पराजय रही। आपका 'प्रिय प्रवास' हिन्दी का पहला सफल महाकाव्य है। और अवश्य ही हिन्दी के इतिहास का एक पथ-चिह्न। 'प्रिय प्रवास' का विषय गोपियों की विरह-कथा है, जिसका वर्णन कवि ने अद्भुत सफलता और चमत्कार से किया है। किन्तु यह विषय-निर्वाचन हमें स्मरण दिलाता है कि हमारे कवि निरन्तर प्राचीन आख्यानों की ओर मुड़ रहे थे और उनसे प्रेरणा पा रहे थे। 'हरिऔध' के प्रकृति-वर्णन में कितनी मार्मिकता और अनुभूति है, यह 'प्रिय प्रवास' के प्रथम सर्ग से हम देख सकते हैं—

विवस का अवसान समीप था।

गगन था कुङ्कुम ज्योतिर हो चला।

सर-शिलाओं पर थी अब राजसी।

कमलिनी-कुल-वत्सल्य की प्रभा ॥

दिपिन बीच विहंगम-हृन्द् का।

कल निनाद विवर्धित था हुआ।

ध्वनिमयी-विविधा-विहगावली।

उड़ रही नभ मंडल मध्य थी ॥

'हरिऔध' जी ने संस्कृत के अतुल्य छन्दों को पुनः प्रचलित किया। विषय-वस्तु का इन छन्दों में बहुत सफल निर्वाह हुआ है। अनेक स्थलों पर तीव्रतम अनुभूति कवि ने सरल और मर्मस्पर्शी शब्दों में व्यक्त की है। यशोदा के विलाप का एक स्थल लीजिए—

सुदुःखिणी ऐसी पंक्तों के दल्लो सा।

वह नवल सखीने गात का तात मेरा ॥

इन सब पवि ऐसे देह के दानवो का।

नहिं कर सकता था नाश कल्पान्त में भी ॥

पर हृदय हमारा ही हमें है बताता।

सब शुभ फल पाती हूँ किसी पुण्य ही का ॥

हिन्दी के आधुनिक साहित्य में पौराणिक पुनरावृत्ति केवल एक धारा है, अधिकतर लेखक आधुनिक समस्याओं की ओर मुड़ते हैं, यह 'भारत-भारती' आदि से स्पष्ट है। पं० श्रीधर पाठक ने अपने काव्य का एक बड़ा अंश अंग्रेजी के अनुवादों को प्रदान किया। आश्चर्य यह है कि अनुवाद के लिए आपने गोलडस्मिथ की कविता को चुना। आपने 'काश्मीर सुषमा' आदि स्वतन्त्र काव्य-ग्रन्थों की रचना भी की। द्विबेदी युग के प्रकृति-वर्णन की शैली का एक उदाहरण हम नीचे देते हैं—

विजन वन-प्रान्त था प्रकृति मुख शान्त था।

अटन का समय था रजनि का उदय था ॥

प्रसव के काल की लाजिमा में लिहसा

बाज शशि व्योम की ओर था आ रहा।

सदा उरफुल्ल अरविन्द-निभ नील सुवि-

शाज नभ वक्ष पर जा रहा था चढ़ा ॥

इस वर्णन में प्राचीन साहित्यिक संस्कारों से कवि की कल्पना मुक्त हो चुकी है और वह अपनी

भाव-व्यञ्जना के लिए स्वतन्त्र शैली, शब्द-विन्यास, उपमाओं आदि की सृष्टि करता है। द्विवेदी युग में अनेक साहित्यिक पत्र-पत्रिकाओं का जन्म हुआ, जिन्होंने नये कवियों और लेखकों को साहित्य-रचना की प्रेरणा दी। इनमें 'सरस्वती' का महत्व सभी से अधिक बढ़-चढ़कर था। इस युग के जिन कवियों ने विशेष ख्याति प्राप्त की, इनमें श्री सियारामशरण गुप्त, डा० गोपालशरण सिंह, पं० रामचरित उपाध्याय, राय देवीप्रसाद 'पूरुष', पं० सत्यनारायण, 'सनेही', 'एक भारतीय आत्मा' आदि के नाम प्रसिद्ध हैं। इनमें कुछ कवि ब्रजभाषा की परम्परा से अभी तक सम्बन्ध बनाए हुए थे।

द्विवेदी युग में गद्य-साहित्य का भी समुचित प्रसार हुआ। वास्तव में द्विवेदी युग गद्य का ही युग था। उसने दर्जनों कवियों को प्रेरणा अवश्य दी, जो हिन्दी-साहित्य के मञ्छार हैं। किन्तु इस युग के महारथी भाषा को गढ़ने और निखारने में विशेष रूप से तल्लीन थे। उनकी कल्पना और भावनाओं में अधिक ऊँचे उड़ने की अथवा गहराई में पैठने की क्षमता न थी। द्विवेदी युग में समालोचना-साहित्य का सन्तोषजनक विकास हुआ। स्वयं द्विवेदीजी उच्च कोटि के आलोचक और सम्पादक थे। आपकी सर्वोत्कृष्ट समालोचना कालिदास और संस्कृत के अन्य कवियों से सम्बन्धित थी। द्विवेदीजी हिन्दी की नई पुस्तकों की भी निरन्तर खरी आलोचना करते थे, जिसमें भाषा-सम्बन्धी भूलों की अधिक चर्चा रहती थी। मिश्रबन्धुओं ने 'हिन्दी नवरत्न' और हिन्दी का सुप्रसिद्ध 'इतिवृत्तात्मक' इतिहास 'मिश्रबन्धु-विनोद' लिखा। पं० पद्मसिंह शर्मा ने बिहारी पर अपनी प्रसिद्ध आलोचना लिखी। इस विषय पर सबसे गम्भीर पुस्तक पं० कृष्ण-विहारी मिश्र की रचना 'देव और बिहारी' थी। यह आलोचक प्राचीन साहित्य-शास्त्र का ज्ञान रखते थे, किन्तु आधुनिक पारिचाय समालोचना-विज्ञान से भी वे परिचित थे। इन प्रकार हिन्दी आलोचना को आधुनिक रूप देने में उनकी रचनाओं का काफी हाथ रहा।

नाटक, उपन्यास, कहानी और निबन्ध में भी इस युग के लेखकों ने भारतेन्दु युग की परम्परा का विकास किया। स्वर्गीय द्विजेन्द्रलाल राय और रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटकों के अनुवाद हिन्दी में खूब निकल रहे थे, किन्तु अभी तक हिन्दी में किसी स्वतन्त्र नाट्य-परम्परा का निर्माण न हो सका था। गोपाल राम गहमर जासूसी उपन्यास लिख रहे थे और बाबू देवकीनन्दन खत्री तिलिस्मी उपन्यास। अनुवादों की भरमार थी, जिसका तृतीय उत्थान के उपन्यास-साहित्य पर अवश्य ही गहरा प्रभाव पड़ा होगा। इस युग के मौलिक उपन्यासकारों में पं० फ़िशोरीलाल गोस्वामी ने अनेक सामाजिक और ऐतिहासिक उपन्यास लिखे, जिनकी संख्या ६५ कही जाती है। किन्तु इन रचनाओं में सूक्ष्म मनोविज्ञान, चरित्र-चित्रण आदि में अभी बहुत उन्नति और प्रौढ़ता की हुई जाइश थी।

द्विवेदी युग तैयारी का युग था। भारतेन्दु युग ने भूमि गोढ़ी और बीज-वपन किया। द्विवेदी युग में अनेक तट-लताओं से उपवन लहलहाने लगा था, किन्तु तृतीय उत्थान में शुक्ल जी, प्रेमचन्द, 'प्रसाद', 'निराला', पन्त और महादेवी वर्मा ने समान उच्चतम कोटि के साहित्य-कार हिन्दी में उत्पन्न किये। इन पर किसी भी साहित्य और युग को गर्व हो सकता है। द्विवेदी युग उस अस्त्र को चमका रहा था और पैना कर रहा था, जिसका तीसरी पीढ़ी के कलाकारों ने कुशल हाथों से प्रयोग किया। हिन्दी की आधुनिक साहित्य-शैली का निर्माण हो चुका था और अनेक उत्कृष्ट कलात्मक प्रयास भी उसके माध्यम से हुए, किन्तु पूर्ण विजय तीसरी पीढ़ी के लेखकों

द्वारा हमें मिली ।

द्विवेदी युग हमारे देश में गहरी सामाजिक और राजनीतिक उथल-पुथल का युग था । इसी काल-खण्ड में प्रथम यूरोपीय महासमर हुआ जिसने यूरोपीय समाज-व्यवस्था को किसी 'प्रबल भ्रमवात' से झटका दिया । कॉंग्रेस की नींव पड़ चुकी थी और भारतीय राष्ट्र अपनी स्वाधीनता की यात्रा में आगे बढ़ रहा था । इस राजनीतिक भूचाल का प्रभाव तृतीय उत्थान के लेखकों पर आगे चलकर पड़ा । आधुनिक साहित्य की एक प्रमुख भावना देश-प्रेम की भावना है; इसकी सुन्दर अभिव्यक्ति भारतेन्दु युग और द्विवेदी युग की रचनाओं में हुई । यद्यपि छायावादी कवियों की अपेक्षा प्रथम दो पीढ़ियों में कलात्मकता—भारतेन्दु आदि कुछेक अपवादों को छोड़कर—कम है, किन्तु इन युगों की प्रेरणा बहिर्मुखी अधिक है । जिस राष्ट्रीय परम्परा का उत्थान 'भारत-दुर्दशा' से हुआ, उसका द्विवेदी युग में पोषण 'भारत-भारती' तथा 'एक भारतीय आत्मा', 'त्रिशूल', 'नवीन', सुभद्राकुमारी चौहान आदि की रचनाओं में हुआ । छायावादी युग में यह धारा सरस्वती के समान कुछ काल के लिए भूमि में खो गई, किन्तु पिछले वर्षों में फिर एक बार पृथ्वी को फोड़कर हिन्दो-काव्य की विवेक्षा में मिली है । द्वितीय उत्थान के राष्ट्रवाद का विकसित रूप हम 'नवीन' की रचनाओं में देख सकते हैं । आपकी प्रेरणा गान्धीवाद से विशेष स्पन्दित हुई है और आप उन प्रतिभाओं में हैं, जो द्वितीय उत्थान में अवतरित हुईं और तृतीय में चमकीं । 'कवि, कुछ ऐसी तान सुनाओ' शीर्षक रचना में आप लिखते हैं—

निबम और उपनियमों के ये
बन्धन टूक-टूक हो जाएँ,
विश्वम्भर की पाँचक बोधा
के सब तार मूक हो जाएँ,
शान्ति-दण्ड हटे, उस महा-
रुद्र का सिंहासन धरिये,
उसकी श्वासोच्छ्वास-दाहिका
जग के प्राङ्गण में घहराये,
नाश ! नाश !! हॉ महानाश !!! की
प्रलयकरी आँख खुल जाये,
कवि, कुछ ऐसी तान सुनाओ
जिससे अङ्ग-अङ्ग कुलसाएँ...'

यह सब उत्तराधिकार लेकर तृतीय उत्थान के कलाकार आगे बढ़े । जिस उच्च कोटि का साहित्य तीसरी पीढ़ी के लेखकों ने रचा, उसकी तुलना इतिहासकारों ने भक्ति-काल के साहित्य से की है । तृतीय उत्थान को इस दृष्टि से हम फल का समय कह सकते हैं ।

तृतीय चरण : नव यौवन

तीसरे युग में 'रंगभूमि', 'प्रेमाश्रम', और 'गोदान', 'अज्ञातशत्रु', 'कामना', 'स्कन्द-गुप्त', 'छायायनी', 'आँसू', 'पल्लव', 'युगवाणी', 'ग्राम्या', 'अनामिका', 'गीतिका', 'परिमल', 'कुसुमता', 'रश्मि', 'नीरजा', 'सान्ध्य-गीत' और 'दीपशिला', आचार्य शुक्ल के प्रसिद्ध आलोचनात्मक ग्रन्थ और अनेक नये कलाकारों की महत्त्वपूर्ण रचनाएँ प्रकाश में आईं । इस युग

में आधुनिक हिन्दी-साहित्य का प्रौढ़तम रूप हमारे सामने आता है। यह युग काव्य में ज्ञाया-वाद का युग, उपन्यास में प्रेमचन्द, नाटक में 'प्रसाद' और आलोचना में शुक्लजी का युग है।

राजनीतिक दृष्टि से यह युग साम्राज्यवाद की पराजय का युग है। प्रथम महासमर ने साम्राज्यवाद की आर्थिक नींव पूँजीवाद को जड़ से हिला दिया था। भारतवर्ष में जनता ने पहली टक्कर विदेशी शासन-सत्ता से ली। यह नवीन उल्लास हम अपने साहित्य-सृजन में भी देखते हैं। जो राष्ट्रीय नवजागरण भारतेन्दु युग में शुरू हुआ था, उसका अन्तिम चरण इस युग का साहित्य है।

शुक्लजी अपने इतिहास में लिखते हैं कि इस युग में विदेशी साहित्य और विचार-धाराओं का बहुत प्रभाव हिन्दी-साहित्य के विकास पर पड़ा, किन्तु हम समय की इस दूरी से कह सकते हैं कि यह प्रभाव अस्वस्थ अथवा गतिरोधक नहीं था। कुछ व्यक्तियों के नये विवाद अथवा वाद चलाने या साहित्यालोचन में नई शब्दावली के प्रयोग से हमारे साहित्यिक विकास की धारा को कोई आघात नहीं पहुँचा। शुक्लजी 'कलासिक्ल', रोमाण्टिक, आदि शब्दों के अगधिकार प्रयोग के पक्ष में नहीं। उन्हें 'ज्ञायावाद' शब्द पर भी आपत्ति थी, किन्तु साहित्य-प्रेम्णा को किन्हीं विशेष छेदों में भी बँधकर सदा के लिए नहीं रखा जा सकता।

तृतीय उत्थान एक दृष्टि से विचित्र साहित्यिक युग है। इस युग का कथा-साहित्य यथार्थवादी है, नाटक-साहित्य ऐतिहासिक है, आलोचना पुरातनवादी और शास्त्रीय है—इस युग के सर्वश्रेष्ठ आलोचक की गति तो यही थी—कविता 'रोमाण्टिक' है। इसे हम युग की बहुमुखी प्रतिभा कह सकते हैं, अथवा यह भी कि हमारे उपन्यास में अपेक्षाकृत अधिक जागरूकता और सामाजिक चेतना थी।

हिन्दी का कथा-साहित्य प्रेमचन्द की रचनाओं में पूर्ण वयः प्राप्त करता है। प्रेमचन्द के प्रथम प्रयास, 'सेवा-सदन' और 'सप्त-सरोज' ही हिन्दी के कथा-साहित्य में नवीन गम्भीरता और गहराई लाए। ऐसा कम ही होता है कि किसी साहित्यकार की आरम्भिक रचनाएँ ही उसकी प्रौढ़तम रचनाएँ हों। 'प्रेमाश्रम', 'रंगभूमि', 'कर्मभूमि', 'गबन' 'मानसरोवर', अथवा 'गोदान' के समान उच्च साहित्यिक श्रेणी की ही रचनाएँ 'सेवा-सदन' और 'सप्त-सरोज' थी। इस साहित्य में रोचकता और कलात्मकता के साथ-साथ तीव्रतम सामाजिक चेतना भी है। प्रेमचन्द को कथा-वस्तु पर पूर्ण अधिकार रहता था; चरित्र-चित्रण की जटिलता और गहराई में वह आसानी से उतरते थे; उनकी भाषा में साहित्यिकता के साथ-साथ प्रवाह और सरलता के गुण भी थे; किन्तु सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह थी कि प्रेमचन्द ने एक जनवादी दृष्टिकोण अपनाया। वह सामाजिक कुत्सीतियों पर अपने पूरे बल से आघात करते थे और राजनीतिक और आर्थिक दोहन का अन्त कर देना चाहते थे। प्रेमचन्द की रचनाएँ हिन्दी जनता की साहित्यिक लूपा को तो शान्त करती ही थीं, किन्तु उसकी अन्तरचेतना को भी जगाती थीं। प्रेमचन्द प्रत्येक अर्थ में जनता के कलाकार थे। उनका साहित्य परिमाण में काफी है, किन्तु हिन्दी के दुर्भाग्य से वह असमय ही चल बसे। फिर भी हिन्दी-साहित्य में उन्होंने एक बड़े अभाव की पूर्ति की और एक महत्त्वपूर्ण कला-रूप पर हिन्दी की मुहर सदा के लिए लगा गए। पण्डित विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक और श्री सुदर्शन भी प्रेमचन्द के अनुवर्ती थे और कथा-साहित्य में प्रेमचन्द की तरह ही उदार, यथार्थवादी

परम्परा का पोषण करते रहे ।

प्रेमचन्द के परवर्ती कथाकार श्री जैनेन्द्र, भगवतीचरण वर्मा, इलाचन्द्र जोशी, 'अग्नेय' और यशपाल नये पर्यों का अनुसरण करते हैं । प्रेमचन्द ने भारतीय किसान को साहित्य में प्रतिष्ठित किया । उनकी दृष्टि भारत के ग्राम-जीवन पर लगी थी । किन्तु नये कथाकारों ने अपना ध्यान मध्यम श्रेणी के जीवन पर केन्द्रित किया, जिसके अंग वे स्वयं थे, और वे नगरों की ओर मुड़े । इस नवीन भूमि को गोढ़ना भी आवश्यक था और नये कथाकारों ने अनन्य सफलता से अपना कर्तव्य निभाया । जैनेन्द्र के 'परख', 'सुनीता', 'त्याग-पत्र' और 'कल्याणी' मध्यवर्ग की वेदना और विफलताओं का कुशल और मार्मिक चित्रण हैं । भगवतीचरण वर्मा ने 'चित्रलेखा' में अतीत का सफल चित्र खींचा और ऐतिहासिक उपन्यास की परम्परा को पुष्ट किया । इस दिशा में श्रीवृन्दावनलाल वर्मा के 'गढ़ कुँडार', 'भौंसी की रानी लक्ष्मी बाई' आदि उपन्यास उल्लेखनीय हैं । इधर महापण्डित राहुल सांकृत्यायन, भगवतशरण उपाध्याय, श्री यशपाल और रंगेश राघव ने भी ऐतिहासिक उपन्यास को महत्वपूर्ण कृतियों प्रदान की हैं ।

हिन्दी-नाटक को इस काल-खण्ड में 'प्रसाद' ने अपनी स्मरणीय रचनाओं से समृद्ध बनाने का प्रयास किया । हिन्दी-साहित्य का यह अंग अपेक्षाकृत कम विकसित है । इसका कारण यही हो सकता है कि हिन्दी में अभी तक कोई स्वस्थ रंगमंच की परम्परा नहीं है । भारतेन्दु नाटक मण्डली और व्याकुल नाटक मण्डली ने इस दिशा में सहायनीय प्रयास किया था, किन्तु यह परम्परा सर्वथा आधुनिक किसी प्रकार नहीं थी । इनका कथोपकथन पद्यबद्ध अथवा काव्य-बद्ध होता था और बीच-बीच में गीतों की भरमार रहती थी । इस प्रकार की नाट्य-परम्परा आधुनिक भारतीय जीवन का प्रतिनिधित्व किस प्रकार कर सकती थी ? इसी परम्परा का अत्यन्त दूषित रूप हम व्यवसायी नाटक-मण्डलियों के लेलों में पाते हैं ।

'प्रसाद' के नाटकों में उच्च कोटि की साहित्यिकता है, किन्तु कथोपकथन में वह गति और प्रवाह नहीं, जो दर्शक का ध्यान निरन्तर अपनी ओर आकर्षित रखे । 'प्रसाद' की शैली संस्कृत शब्दावली से अधिक योजित है । साधारण जनता उनके नाटकों का रस उठाने में असमर्थ रहती है । उनके अभिनय के लिए एक उच्च श्रेणी की साहित्यिक दर्शक-मण्डली होनी चाहिए । इधर 'प्रसाद' के नाटकों के दो अभिनय प्रयाग विश्वविद्यालय में हुए थे । उनके अनुभव से इस आलोचना की पुष्टि होती है । 'प्रसाद' के नाटकों में इतिहास का गहरा मनन और अध्ययन, कथा-वस्तु का सफल निर्वाह, गम्भीर चरित्र-चित्रण और गहरी अनुभूति आदि गुण हमें मिलते हैं । इस प्रकार हिन्दी नाटक में एक बड़े अभाव की पूर्ति 'प्रसाद' ने की । अन्य नाटककारों में डा० रामकुमार वर्मा, 'प्रेमी', पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास, उदयशंकर भट्ट, उपेन्द्रनाथ 'अक्षक', जगदीशचन्द्र माधुर आदि उल्लेखनीय हैं । इन नाट्यकारों ने आधुनिक नाट्य-शैली को अपनाने का प्रयत्न किया है । उदाहरण के लिए, कथानक और कथोपकथन के अविरल प्रवाह के लिए अनावश्यक काव्यमयता का वे बहिष्कार करते हैं । इन नाट्यकारों ने देश और काल से सम्बन्धित सामाजिक समस्याओं को भी अपने नाटकों में प्रश्रय दिया ।

हिन्दी में रंगमंच की एक स्वस्थ परम्परा कॉलिज, विश्वविद्यालय आदि के छात्रों और अन्य व्यवसायी नाटक-मण्डलियों द्वारा बन रही है । इस सम्बन्ध में एकांकी नाटक का विकास महत्वपूर्ण है । डा० रामकुमार वर्मा ने पाश्चात्य नाट्य-पद्धति का अध्ययन किया है, और रंग-

मंच की आधुनिक आवश्यकताओं के अनुसार लिखने का प्रयत्न किया है। आपके नाटकों में काव्य का पुट और बोधिल संवाद कथानक के प्रवाह में अवरोध डालते हैं। आजकल अनेक नाटककार एकांकी लिख रहे हैं; इनमें श्री मुवनेश्वर का 'कारवों', जगदीशचन्द्र माधुर का संग्रह 'भोर का तारा' और श्री 'अस्क' के संग्रह विशेष उल्लेख योग्य हैं। इधर भारतीय जन-नाट्य-संघ ने रंगमंच की परम्परा को विकसित करने का प्रयत्न किया है। संघ की बम्बई शाखा ने अनेक सफल प्रदर्शन बम्बई की हिन्दी जनता के सामने किये हैं। इनमें 'अस्क' के एकांकी 'तूफानों के बीच' का अभिनय साम्प्रदायिक वैमनस्य कम करने के प्रयास में हुआ था।

यह स्पष्ट है कि हिन्दी नाटक का भण्डार इस हद तक भरा-पूरा नहीं है जैसा हम कविता, उपन्यास, आलोचना आदि साहित्य के अन्य श्रंगों में देखते हैं।

समालोचना को इस युग में आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल की रचनाओं से बहुत प्रेरणा मिली। शुक्ल जी भारतीय साहित्य-शास्त्र और पाश्चात्य समीक्षा विज्ञान से समान रूप से परिचित थे। उनकी दृष्टि वैज्ञानिक थी। वह बड़ी खोज और परिश्रम के बाद सूक्ष्म और मार्मिक विवेचना करते थे। उनके तुलसी, सूर और जायसी के अध्ययन और 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' महान् देन हैं। इन रचनाओं में बहुत गहरी, गम्भीर और निष्पक्ष आलोचना है। किन्तु शुक्ल जी की आलोचना-पद्धति आधुनिक साहित्य की परख के लिए सर्वथा उपयुक्त नहीं है। उदाहरण के लिए पं० सुमित्रानन्दन पन्त के काव्य का शुक्लजी द्वारा विश्लेषण देखिए—

“‘बीणा’ और ‘पल्लव’ दोनों में अंग्रेजी कविताओं से लिये हुए भाव और अंग्रेजी भाषा के लाक्षणिक प्रयोग बहुत से मिलते हैं। कहीं-कहीं आरोप और अभ्यवसान व्यर्थ और अशक्त हैं, केवल चमत्कार और वक्रता के लिए रखे प्रतीत होते हैं, जैसे ‘नयनों के बाल’ ओम्। ‘बाल’ शब्द जोड़ने की प्रवृत्ति बहुत अधिक पाई जाती है, जैसे मधुबाल, मधुपों के बाल। शब्द का मनमाने लिंगों में प्रयोग भी प्रायः मिलता है। कहीं-कहीं वैचित्र्य के लिए एक ही प्रयोग में दो-दो लक्षणाएँ युक्ति पाई जाती हैं—अर्थात् एक लक्ष्यार्थ से फिर दूसरे लक्ष्यार्थ पर जाना पड़ता है, जैसे ‘मर्म पीड़ा के हास’ में। इसी प्रकार कहीं-कहीं दो-दो अपस्तुत भी एक में उलभे हुए पाए जाते हैं, जैसे ‘अव्यय कलियों से कोमल घाव’……।” (इतिहास, परिवर्द्धित संस्करण, पृष्ठ २३८-३६)

नवीन जीवन और प्राणों से आकुल काव्य पर यह एक प्राचीन शास्त्रीय दृष्टि का आरोप है। कवि की नवीन भाव-प्रवणता ग्रहण करने में असमर्थ आलोचक लक्षणा और व्यञ्जना की चर्चा करता है, और इस काव्य के साथ न्याय नहीं कर पाता। इसी प्रकार शुक्लजी प्रेमचन्द से शिकायत करते हैं कि उन्होंने जमींदारों के प्रति न्याय नहीं किया है। शुक्लजी ने हिन्दी-आलोचना को अभूतपूर्व विदग्धता और गहराई दी, किन्तु आपकी शास्त्रीय दृष्टि प्राचीन कवियों की विवेचना में जिस सुरू का परिचय देती है, आधुनिक साहित्य की परीक्षा में नहीं।

नये साहित्य की परीक्षा के लिए, जो आधुनिक भारतीय जीवन को व्यक्त करता है, नई दृष्टि के समीक्षकों की आवश्यकता थी। वह दृष्टि शुक्लजी के उत्तराधिकारी आलोचकों को प्राप्त थी। पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी, श्री नन्ददुलारे बाबेयी, श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी, प्रो० नगेन्द्र, शिवदानसिंह चौहान और डा० रामविलास शर्मा आदि तृतीय उन्धान के आलोचक शास्त्रीय-ज्ञान के साथ-साथ आधुनिक साहित्य के प्रति एक अधिक उदार भावना भी रखते हैं, और उनकी

साहित्यिक परख अधिक सच्ची है।

आधुनिक हिन्दी-साहित्य की सबसे ऊँची उड़ान प्रेमचन्द का कथा-साहित्य, शुक्ल की समालोचना और ज्ञायावादी काव्य है। ज्ञायावाद ने आधुनिक काव्य-परम्परा को विकसित और परिमार्जित किया, उसके रूप को निखारा और सँवारा और उसके प्राणों में नई प्रेरणा भरी। ज्ञायावादी काव्य में भावों की कोमलता, अनुभूति की गहराई और जीवन के प्रति एक संवेदना है, जो भक्तिकाल के अतिरिक्त अन्यत्र दुर्लभ है। कल्पना की यह सहज माधुरी और सुकुमारता तो ज्ञायावादी काव्य की ही विशेषता है। ज्ञायावाद ने हिन्दी-काव्य को एक नवीन, परिष्कृत भाषा दी, जिसकी तुलना, मधुरिमा और सौष्ठव में केवल रीतिकाल की परिमार्जित भाषा से हो सकती है।

ज्ञायावाद अन्तर्मुखी, गीति-काव्य की नवीन परम्परा है। इसका नामकरण 'ज्ञायावाद' इसलिए हुआ कि यह काव्य बहिर्जगत् की कुरूपता को भूलकर किसी अव्यक्त सौन्दर्य की खोज करता है। ज्ञायावाद का जग मोधूलि के आलोक और छायाओं से भिलमिल है, और उसमें दूर कुछ खोजते हुए का भाव है। उसके स्वर में एक पीड़ा और क्रन्दन है, जिसे हम सन् '२० से '३० तक के सपनों को स्मरण कर कुछ समझ सकते हैं। ज्ञायावाद रात्रि के अँचल में छिपे प्रिय-तम की खोजता है, ऊषा की स्पर्श-फिरणों से विहार करते उसे देखता है, किन्तु उसे बाँधकर रोक नहीं सकता। वह निरन्तर इस वेदना को काव्य में स्थान देता है।

पथ देख बिता दी रैन,

मैं प्रिय पहचानी नहीं !

अथवा—तुम्हें बाँध पाती सपने में।

यह विचार-विन्यास हमें निरन्तर अंग्रेजी और बँगला कवियों की कल्पना का स्मरण दिलाता है, किन्तु आधुनिक जीवन के प्रति कवि की यह स्वाभाविक प्रतिक्रिया है। इस काव्य को हम 'रोमांटिक' कहते हैं, क्योंकि इसमें पार्थिव जीवन से विमुखता और अदृश्य जग के प्रति आकर्षण है। यह काव्य जीवन के छिपे, अव्यक्त सौन्दर्य को खोज निकालना चाहता है।

ज्ञायावादी कवि अपने आरम्भिक प्रयोगों में अपने सामाजिक दायित्व के प्रति सचेत थे, यह 'निराला' की 'बादल', पन्त की 'परिवर्तन' आदि कविताओं से स्पष्ट है। 'निराला' सदियों से जाड़े 'हृदय-कपाट' को 'कठिन प्रहार' कर-करके खोलना चाहते हैं। आप देश को नव-जागरण का संदेश सुनाते हैं—

जागो फिर एक बार !

उगे अरुणाचल में रवि,

आई भारती-रति रवि कण्ठ में,

पल्ल-पल्ल में परिवर्तित होते रहे प्रकृति-पट

गवा दिन, आई रात,

सुई रात, खुजा दिन,

ऐसे ही संसार के

बीते दिन पल्ल-भास,

बर्ब कितने ही हजार ।

जागो फिर एक बार !

पन्त की कविता 'परिवर्तन' हिन्दी काव्य की राष्ट्रीय परम्परा की ही एक कड़ी है। इस परम्परा के एक कोर पर 'भारत-दुर्दशा', 'भारत भारती' आदि हैं, और दूसरी ओर 'युग-वाणी', 'ग्राम्या' और 'कुङ्कुमुत्ता'।

छायावाद गीति-काव्य का युग है। इस युग के महाकाव्य अथवा खण्ड-काव्य उसकी प्रमुख धारा के ही कुछ निखरे अंग हैं। 'कामायिनी' महाकाव्य का रूप रखते हुए भी वास्तव में चिन्ता, प्रलय आदि विषयों पर कथा के घागे में पिरोए गीतों की एक लड़ी है। गीति-काव्य व्यक्तिवादी और अन्तर्मुखी होता है। छायावादी कवि इसी प्रवृत्ति के परिचायक हैं। मध्यकालीन कला और साहित्य की प्रेरणा एक बड़ी हद तक सामूहिक और सामाजिक होती है, वह कुछ विशेष लॉकों में ढलती है। इसका उदाहरण भारतीय चित्रकला, संगीत, स्थापत्य और काव्य सभी में मिलता है। आधुनिक समाज-व्यवस्था में व्यक्ति सामाजिक बन्धनों से एक हद तक मुक्ति पाता है; पुराने सामन्ती सम्बन्ध टूट जाते हैं; कला में कलाकार का अहम् अधिकाधिक व्यक्त होने लगता है। 'निराला' लिखते हैं—

मेरे ही कन्दन से उमड़ रहा यह तेरा यागर सदा अधीर,

मेरे ही बग्वन से निश्चल—

नन्दन-कुसुम-सुरभि-मञ्जु-महिर समीर;

मेरे गीतों का छाया अबसाव,

देखा जहाँ, वहीं है करुणा,

घोर विषाद ।' (अनामिका)

कवि की अहम्वादिता पहले इस प्रकार निश्च पर आरोपित होती है, जिसको वेदान्त और रहस्यवाद भी कहा गया है; अधिक गहरी और अन्तर्मुखी होकर यह गीति-काव्य की प्रेरणा बनती है और छायावादी कवियों की अद्भुत सृजन-शक्ति का कारण बनती है। 'प्रसाद' के 'आँसू', 'लहर' और 'कामायिनी' से शुरू होकर यह धारा पन्त और निराला के काव्य में प्रवाहित हुई है और श्रीमती महादेवी वर्मा के अभ्र-विनिर्मित काव्य में विलीन होती है। इस धारा के साथ हिन्दी के और भी अनेक आधुनिक कवि बढ़े हैं, जिनका विवरण यहाँ सम्भव नहीं।

छायावाद कोमल, रेशमी ताना-बानों से बुना हुआ काव्य है। वह आधुनिक हिन्दी काव्य को नई कलात्मक मंजिल पार कराता है। सुन्दर शब्द-विन्यास, कल्पना-विलास, तीव्र अनुभूति आदि गुणों से यह काव्य सुशोभित था। यह काव्य आधुनिक हिन्दी-साहित्य की प्रौढ़ता और उसके सौष्ठव का द्योतक है। छायावाद का उत्तराधिकार जिन कवियों ने ग्रहण किया, वे अहम्वादी, दुःखवादी और प्रयोगवादी हैं। इन प्रवृत्तियों के विरुद्ध प्रतिक्रिया भी उन्हीं के साहित्य में यथार्थ-वाद और समाजवाद के रूप में निहित है।

नई पीढ़

सन् '३० के लगभग ही कवियों की एक नई पीढ़ी शुरू होती है, जिसे श्रीयुक्त नगेन्द्र शर्मा 'छायावाद का उत्तराध्व' कहते हैं। इस नई पीढ़ी के कवि और भी अधिक अहम्वादी, अन्तर्मुखी और नियतिवादी हैं। इस नवीन काव्य-बाग का आरम्भ हम श्री भगवतीचरण वर्मा

से कर सकते हैं; उसके पोषक सर्वश्री 'बच्चल', 'नरेन्द्र', 'अज्ञेय', 'अंचल' आदि हैं। यह कवि अपने चारों ओर गहन कुहासा देखते हैं और उससे बाहर निकलने को उनके प्राण छटपटाते हैं। उनमें से कुछ तो दूर पर आलोक की किरण भी देख लेते हैं, जैसे नरेन्द्र और 'अंचल'। इनकी सामाजिक चेतना अपेक्षाकृत अधिक तीव्र है और इनकी कल्पना एक उदार मानव संस्कृति का स्वप्न देख सकती है, जो शोषण-क्रियाओं का सदा के लिए अन्त कर देगी। एक सीमा तक सभी उपरोक्त कवि इस स्वप्न की भूलक देखते हैं, किन्तु इसकी सीमाएँ उनके व्यक्तिवाद ने दृढ़तर हाथों से उनके कान्य के चतुर्दिक खींची हैं। इनमें से कुछ कलाकार शैली, उपमाओं, विषयों के प्रयोग और नूतनता में अपनी शक्ति का प्रयोग करते हैं। कला की प्राचीन परम्पराओं से अधिकाधिक वे अपना सम्बन्ध-विच्छेद करने लगते हैं। शैली की दुरुहता के कारण उनकी कला सर्व-साधारण के लिए अप्राप्य बनने लगती है और उनके पाठकों का क्षेत्र अधिकाधिक संकुचित होने लगता है।

इसी प्रकार की प्रवृत्ति हम कथा-साहित्य में भी देखते हैं। प्रेमचन्द और उनके समवर्ती कथाकार यथार्थवादी और सामाजिक परम्परा के पोषक थे। कथाकार के रूप में 'प्रसाद' जी भी इसी परम्परा के अनुगामी थे। 'कंकाल', 'तितली' और 'गुग्गु' सद्यः रचनाओं में उन्होंने समाज की कुरूपताओं का दिग्दर्शन कराया और उसे मिटाने का आग्रह कला में व्यक्त किया। किन्तु नवीन पीढ़ी के कलाकार मनोविश्लेषण शास्त्र से प्रभावित होकर मनुष्य के अन्तर्मू का चित्र अंकित करना चाहते हैं; इन दृष्टि से धनचोर कुहासा उन्हें अपने चतुर्दिक हिलोर मारता दिखाई देता है, और इस अन्वेषण से बाहर निकलने का कोई पथ नहीं सूझता। वह जग की कुरूपता से इस प्रकार प्रभावित हो जाते हैं कि उसका कोई प्रतिकार उन्हें नहीं दिखाई देता। श्री इलाचन्द्र जोशी के उपन्यास 'पट्टे की रानी', 'प्रेत और छाया' आदि इस श्रेणी के उपन्यास हैं। श्री 'अज्ञेय' का बृहत् उपन्यास 'शंखर एक ही व्यक्तित्व की कथा है; सुगठित शैली में लिखे इस उपन्यास में सामाजिक जीवन के प्रति उदासीनता पूर्ण रूप से प्रगट होती है।

मनोविश्लेषण के प्रति छायावाद के परवर्ती साहित्य की आसक्ति उपर्युक्त विवेचना से कुछ मालूम हो सकती है। यूरोपीय साहित्य में कला-रूपों के लिए यह प्रभाव घातक सिद्ध हुआ है। हिन्दी में लेखकों का एक दल फ्रायड, ऑडलर आदि की स्थापनाओं की ओर आकर्षित होकर अपनी सामाजिक चेतना खो रहा था और यह भूल रहा था कि जीवन की विषमताओं में ही प्रगति के तत्त्व भी निहित रहते हैं, और मनुष्य निरन्तर प्रकृति से संघर्ष करके जीवन को बदला करता है। इस निराशा का कारण समाज-शास्त्री और अर्थ-शास्त्री यह बताते हैं कि पुरानी समाज और आर्थिक व्यवस्था आज खण्ड-खण्ड हो रही है; साम्राज्यवाद और पूँजीवाद नित्यप्रति आर्थिक संकट, महासमर और राष्ट्रों के संघर्ष को जन्म देते हैं। मनुष्य की प्राचीन मान्यताएँ आज तार-तार हो चुकी हैं। पुरानी व्यवस्था में पोषित कलाकार अपनी असमर्थता और असहायता पर सिर धुनता है, क्योंकि अभी तक किसी नवीन समाज व्यवस्था की रूपरेखा उसकी कल्पना में स्पष्ट नहीं। उसे 'हलाहल' से मोह होता है; नियतिवाद को वह अपना जीवन-दर्शन बना लेता है और कहता है—

एक दिन सब पथ मिळेंगे,
तम भरे वन के नगर में।

इसके विपरीत हिन्दी-साहित्य में एक नवीन प्रवृत्ति भी हम पाते हैं, जिसे प्रगतिवाद कहा गया है। इस धारा का आरम्भ सन् '३६ के लगभग 'युगवाणी' की रचनाओं अथवा 'रूपाम' के जन्म-काल से होता है। इस धारा को शुक्लजी अपने इतिहास में समाजवादी धारा कहते हैं, और इसका आह्वान इन शब्दों में करते हैं—

“यह देखकर प्रसन्नता होती है कि 'कायावाद' के बँधे घेरे से निकलकर पन्तजी ने जगत् की विस्तृत अर्थभूमि पर स्वाभाविक स्वच्छन्दता के साथ विचरने का साहस दिखाया है। सामने छले हुए रूपात्मक व्यक्त जगत् से ही सच्ची भावनाएँ प्राप्त होती हैं, 'रूप ही उर में मधुर भाव बन जाता' है, इस 'रूप-सत्य' का साक्षात्कार कवि ने किया है।”

“शब्द चोटने वालों और गुलाम की रूढ़ खँधने वालों को वाहे इसमें कुछ न मिले, पर हमें तो इसके भीतर जगत् के साथ मनुष्य के सम्बन्ध की बड़ी प्यारी भावना मिलती है। 'भ्रंभा में नीम' का चित्रण भी बड़ी स्वाभाविक पद्धति पर है। पन्तजी को 'कायावाद' और 'रहस्यवाद' से निकलकर स्वाभाविक स्वच्छन्दता (True Romanticism) की ओर बढ़ते देख हमें अवश्य सन्तोष होता है।” (पृष्ठ ८६०-६२)

यह नवीन साहित्यिक धारा यथार्थवाद की ओर उन्मुख है, कलाकार के सामाजिक दायित्व के प्रति आग्रह दिखाती है और एक नवीन शोषणरहित संस्कृति में आस्था रखती है। निस्संदेह ही इस नई साहित्यिक प्रवृत्ति ने लेखकों को उनके एकाकीपन और अहंवाद से मुक्त किया है, और अधिक स्वस्थ कला-निर्माण के लिए उन्हें प्रेरित किया है। इस आन्दोलन के साथ प्रेमचन्द, पन्त और 'निराला' के नाम सम्बद्ध हैं। नई पीढ़ी के अनेक मेधावी लेखक इसी धारा के अन्तर्गत आते हैं। कवियों में सर्वश्री नरेन्द्र शर्मा, 'अंचल', 'सुमन', 'दिनकर', गिरजाकुमार माथुर, केदार, नागार्जुन आदि हिन्दी के तरुण, यशस्वी कवि अपनी कृतियों से हिन्दी-साहित्य को गौरव प्रदान कर रहे हैं। इसी प्रकार कथा-साहित्य में यशपाल, रांगेय राघव, चन्द्रकिरण लौनरेक्सा, राहुल सांकृत्यायन, भगवतशरण उपाध्याय आदि नित्य-प्रति हिन्दी साहित्य को सर्वांग-सुन्दर बनाने में तल्लीन हैं। इन कलाकारों ने हिन्दी-साहित्य में एक बार फिर सामाजिक दृष्टिकोण को प्रतिष्ठित किया है।

आलोचना में नवीन मार्क्सवादी पद्धति को शिवदानसिंह चौहान, रामविलास शर्मा, अमृतराय आदि ने अपनाया है। नये आलोचक किसी भी कला-कृति को उसकी सामाजिक और आर्थिक पृष्ठभूमि में रखकर देखते हैं। ये काल-विशेष की सामाजिक परिस्थितियों और उसके कला-सृजन में एक अंतर्गम सम्बन्ध देखते हैं और उसका विश्लेषण करने का प्रयास करते हैं। वास्तव में आज दो धाराओं का संघर्ष युग-साहित्य में चल रहा है; एक मनोविश्लेषण पद्धति जो साहित्य को अधिकाधिक रूपहीन और अहंवादी बनाती है, दूसरी समाजवादी पद्धति जो कलाकार को उसके सामाजिक दायित्व के प्रति सचेत करती है।

इसी सम्बन्ध में हमें जन-कवियों का भी उल्लेख कर देना चाहिए। हिन्दी के जनपदों में इस नव-जागरण की चेतना अन्धरी तरह पैठ चुकी है। ब्रज-मण्डल, भोजपुर, मगध आदि प्रदेशों के जन-कवि दर्जनों की तादाद में अपनी बोलियों में कविता कर रहे हैं। इस सांस्कृतिक चेतना का हिन्दी-साहित्य में स्वागत होना चाहिए, क्योंकि इससे हमारा साहित्य जनता तक पहुँचकर अपनी जड़ें मजबूत करेगा।

उपसंहार

हिन्दी का आधुनिक साहित्य एक शताब्दी पार कर चुका है। इस दीर्घकाल में इसने परिवर्तन और विकास की एक लम्बी साहित्यिक मंजिल पार की है। मध्यकालीन रुढ़ियों में फँसे हिन्दी साहित्य को नये युग ने मुक्त किया और एक नई सजीव परम्परा में दीक्षित किया। आधुनिक युग साहित्य की सामन्ती परम्परा का अन्त करता है; इस परम्परा का हास सामन्ती समाज-विधान के ज्ञय के साथ अवश्यम्भावी हो गया था। नये सामाजिक और आर्थिक संगठन ने देश में एक नई संस्कृति को जन्म दिया, जिसकी पोषक, भारतीय इतिहास की नई प्रबल शक्ति मध्यम बुद्धिजीवी वर्ग है। अंग्रेजों के सम्पर्क से भारत के सामाजिक और आर्थिक जीवन में विराट् परिवर्तन हुए, उद्योग-धन्धों, फैक्टरियों, प्रेस, तार, डाक और यातायात के नये साधनों ने भारतीय जीवन में एक नई क्रान्ति की। इसका भ्रम विदेशी शासक ले सकते हैं, यद्यपि देश के आर्थिक शोषण के लिए ही उन्होंने यह यन्त्र-संचय भारत में किया। पाश्चात्य संस्कृति और विचार-दर्शन के सम्पर्क से देश में नवीन जागरण की लहर उठी, किन्तु यह लहर भारतीय जीवन की वास्तविकता से ही प्रेरित हुई थी। पश्चिम के आचार-विचारों ने केवल खमीर का काम किया।

भारत के नवीन सामाजिक जीवन और संस्कृति को आधुनिक साहित्य स्वर देता है। इस आधुनिक साहित्य की क्या विशेषताएँ हैं, जो मध्यकालीन साहित्य से उसे पृथक् करती हैं। मध्यकालीन साहित्य की एक सामूहिक और शास्त्रीय परम्परा थी जो उस युग के अन्त होने पर लुप्त होने लगी। आधुनिक युग के कलाकार शास्त्र की अपेक्षा जीवन से प्रेरणा पाते हैं; उनका दृष्टिकोण अधिक व्यक्तिवादी है, इसी गुण को कुछ इतिहासकारों ने 'स्वच्छन्दतावादी' अथवा 'रोमांटिक' कहा है। यह भी कह सकते हैं कि मध्यकालीन साहित्य परम्परावादी है; आधुनिक साहित्य विशेष धाराओं में प्रवाहित होते हुए भी परम्परा-विरोधी है; व्यक्ति की प्रेरणा के सामने वह परम्परा की उपेक्षा करता है। सन्त कवियों ने जनता के लिए साहित्य-सृजन किया था; उनका लक्ष्य समाज-मंगल था। सन्त कवि साहित्य के इतिहास में एक असाधारण धारा हैं। उनके अतिरिक्त अन्य मध्यकालीन साहित्य दरबारों में पोषित हुआ था। आधुनिक साहित्य सामन्तों के प्रभाव से निकलकर जनता को अपना अवलम्ब और संबल बनाता है। यह जनता शिक्षा की सीमाओं पर निर्भर थी, किन्तु उन सीमाओं का निरन्तर विस्तार हो रहा था। मनुष्य, समाज, प्रकृति, पराचर के प्रति आधुनिक साहित्य की एक स्वतन्त्र दृष्टि है, जो शास्त्रीय अथवा रुढ़ि-बद्ध न होकर यथार्थ के अधिक समीप है और उसी से प्रेरणा पाती है। मध्यकालीन साहित्य की अपेक्षा आधुनिक साहित्य का दृष्टिकोण पार्थिव भी अधिक है। आधुनिक कवि देश की, मनुष्य की, प्रकृति के सद्भात रूप की वन्दना करता है और इनके प्रति सामीप्य अनुभव करता है। वह कहता है—

इस धरती के रोम रोम में
भरी सहज सुन्दरता,
इसकी रज को रू प्रकाश
बन मजुर विनम्र निखरता,
पीछे पत्ते, टूटी टहनी,
झिजके, कंकर, पत्थर,

कहा करके सब कुछ नूर
जगता सार्थक, सुन्दर ।...

(“युगवाणी”, ‘मानवपन’)

एक शताब्दी के दीर्घकाल में आधुनिक साहित्य के दृष्टिकोण में अनेक परिवर्तन हुए, जिनकी कुछ विवेचना ऊपर हो चुकी है। भारतेन्दु युग में साहित्य की नई परम्परा का अन्वयान हुआ। भारतेन्दु युग के लेखकों की दृष्टि बहिर्मुखी थी; उनका दृष्टिकोण सामाजिक था, किन्तु युग के प्रमुख लेखकों को छोड़कर अन्य औसत कलाकारों की रचनाओं में अधिक साहित्यिक प्रौढ़ता न थी। वे नवीन शैलियों और कला-रूपों को गढ़ रहे थे। यह उमर कहा जा चुका है कि आधुनिक साहित्य की विशेषता गद्य-साहित्य और उसके विविध रूपों—उपन्यास, कहानी, नाटक, आलोचना, उपयोगी साहित्य, आदि—का विकास है। भारतेन्दु युग के लेखक हिन्दी गद्य की भाषा, खड़ीबोली, की रूप-रेखा निर्धारित कर रहे थे, और कथा-साहित्य, निबन्ध आदि का आरम्भिक रूप स्थिर कर रहे थे। द्विवेदी युग ने इन शैलियों और साहित्य-रूपों का परिमार्जन और विकास किया; कविता, उपन्यास, आलोचना, निबन्ध आदि में इस काल-खंड ने हिन्दी साहित्य की सीमाओं का विस्तार किया। हिन्दी-पाठकों की संख्या इस युग में बहुत बढ़ी, और खड़ीबोली का साहित्यिक रूप स्थिर हुआ। तृतीय उत्थान में आधुनिक साहित्य प्रौढ़ता की चरम सीमा तक पहुँचा; भाषा में नई भाषुरी, कोमलता और व्यापकता आई; उपन्यास, कहानी, नाटक, आलोचना, काव्य, निबन्ध और उपयोगी साहित्य, सभी दिशाओं में अभूतपूर्व विकास हुआ और वयः प्राप्त हिन्दी-साहित्य अन्त्यय युगों और देशों के साहित्य का समकक्षी बनने का अधिकारी हुआ। इसी काल-खण्ड में हिन्दी-साहित्य में कुछ नवीन प्रवृत्तियों का आविर्भाव और प्रसार हुआ। यह प्रवृत्तियाँ सर्वप्रथम काव्य में प्रगट होती हैं, और क्रमशः साहित्य के अन्य अंगों को प्रभावित करती हैं। आधुनिक हिन्दी-साहित्य ने अभी तक बुग-चेतना का नेतृत्व किया था; सामाजिक और राजनीतिक परिवर्तनों और उपल-पुल में हिन्दी के साहित्यकार अग्रगामी रहे थे, किन्तु बढ़ते आर्थिक और सामाजिक संघर्ष और संकट के युग में नये कलाकारों की प्रेरणा अन्तर्मुखी और अहंवादी होने लगी। वे निराशावादी और नियतिवादी बन गए अथवा टेक्नीक के प्रयोगों में अपनी प्रतिभा विकीर्ण करने लगे। अपनी काव्य-भूमि की विवेचना के रूप में इस परिस्थिति का मार्मिक और हृदयग्राही वर्णन श्री नरेन्द्र शर्मा ने ‘प्रवासी के गीत’ की भूमिका में किया है। इस विषम परिस्थिति से निकलने का प्रयत्न युग के नये कलाकारों ने किया, जिसे भविष्य के इतिहासकार सम्भवतः आधुनिक युग का चतुर्थ उत्थान कहें। इस साहित्य की विशेषता यथार्थवाद अथवा बुद्धिवाद कह सकते हैं। नये लेखकों की दृष्टि वैज्ञानिक है, उनकी सामाजिक चेतना तीव्र है, उन्हें नव-संस्कृति के स्वप्न की प्रेरणा उद्बलित कर रही है। इस प्रकार अहंवाद और प्रयोगवाद के अन्धकूपसे आधुनिक साहित्य का निकलना निश्चित है।

जिन वादों और प्रमावों से आधुनिक साहित्य निकल रहा है, उनमें विज्ञान, समाजवाद, मनोविश्लेषण विज्ञान, यथार्थवाद आदि प्रमुख हैं। आधुनिक हिन्दी-साहित्य आज विद्रोह के मार्ग पर चल रहा है। वह सभी कुछ ‘जीर्ण और पुरातन’ भस्मीभूत कर देना चाहता है, किन्तु सृष्टि और पुनर्निर्माण की क्रिया भी विध्वंस के साथ ही चलती है। आधुनिक साहित्य भारत के आधुनिक जीवन को प्रतिबिम्बित और चित्रित करता है; उसकी वेदना, कुरूपता, विवशताएँ,

आशाएँ और आदर्श आधुनिकता की समस्त जीवन-प्रेरणा और व्यथा वह व्यक्त करता है। आधुनिक युग ने अपना नया जीवन-दर्शन और मार्ग प्रशस्त किया है। उसकी दृष्टि पृथ्वी और आकाश के नये रूप देख रही है। इनका सांगोपांग वर्णन हम नये साहित्य में पाते हैं। आधुनिक साहित्यकार नये जीवन-अनुभव और जगत् के किनारे खड़ा सीपी और मोती बटोर रहा है। कवि की नई दृष्टि का वर्णन पन्तबी ने 'युगवाणी' में इस प्रकार किया है :—

सुख गए झुन्ड के बन्ध,
प्राण के रसत प्राण,
अब गीत मुक्त,
औ, युग वाणी बहती अयास !
बन गए कलात्मक भाव
जगत् के रूप नाम,
जीवन संवर्धन देता सुख,
खगला लज्जाम !.....

('तन दृष्टि')

कला-रूपों की विविधता और 'अनेकरूपता' आधुनिक साहित्य की अपनी विशेषता है। इस युग ने कथा-साहित्य, नाटक, निबन्ध, आलोचना आदि का विकास ही नहीं किया, वरन् इन रूपों में निरन्तर नवीन शैलियों का प्रयोग करके उन्हें पुष्ट और समृद्ध भी बनाया है। प्रयोगशीलता का साहित्य में अपना महत्त्व है, यद्यपि यह निर्विवाद है कि नवीन जीवन-प्रेरणा को व्यक्त करने के लिए ही कला-रूपों में नये प्रयोग सफल होते हैं, प्रयोग के लिए प्रयोग करके नहीं।

आधुनिक हिन्दी-साहित्य के सिंहावलोकन से हम इस नतीजे पर पहुँचते हैं कि यह हिन्दी के इतिहास में अभूतपूर्व उन्नति का युग है। सभी साहित्य-रूपों का इस युग ने विकास किया और हिन्दी की सीमाओं का विस्तार किया। आधुनिक जीवन की अनेकरूपता, विविधता और संवेदना का वह सम्यक् और समर्थ प्रतिनिधि है। निरन्तर उमका विकास और प्रस्फुटन हो रहा है। आशा है आगे चलकर और भी अधिक प्रौढ़ता उसमें आयगी और किसी भी देश अथवा काल के साहित्य की तुलना में वह हल्का न उतरेगा।

६०० रघुवंश

आधुनिक युग का पूर्वार्द्ध (१८५०-१९१८)

हिन्दी-साहित्य के आधुनिक युग का प्रारम्भ खड़ीबोली के विकास से प्रारम्भ होता है; और खड़ीबोली के विकास में देश के नव-जागरण का इतिहास छिपा है। पिछले युगों में हिन्दी-भाषा को किसी प्रकार का राक्ष्याश्रय प्राप्त नहीं था, इस कारण जन-जीवन के आघार पर वह पनपी है। परिणामस्वरूप हिन्दी के आधुनिक युग के साहित्य में जनता की भावनाओं का इतिहास छिपा है। जिस समय यूरोप की विभिन्न जातियाँ भारत में अपने पैर जमा रही थीं, उस समय हिन्दी-साहित्य की रीतिकालीन कविता का पतनोन्मुखी तथा रूढ़िवादी युग था। १९वीं शताब्दी तक अंग्रेजों के पैर यहाँ जम चुके थे; कम्पनी का शासन देश के विस्तृत भू-भाग पर स्थापित हो चुका था। इसके पूर्व ही शताब्दियों की अनिश्चित तथा कमजोर राज्य-व्यवस्था में जनता के जीवन की प्रत्येक दिशा में एक बहुत बड़ा शून्य समा गया था। इसके मूल में राजनीति के अतिरिक्त सामाजिक तथा धार्मिक कारण भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं थे। जन-जीवन के सामने से आदर्शों की दिशा लोप हो गई थी, पर वह सामाजिक तथा धार्मिक रूढ़ियों की शृंखलाओं को होता आ रहा था। ऐसी परिस्थिति में विदेशी नीति के फलस्वरूप जनता के सामने आर्थिक प्रश्न भी कठोर होता जा रहा था। इस प्रकार एक ओर यदि जनता के जीवन में कुपटा आती जा रही थी और आदर्शों से पतन हो रहा था, तो दूसरी ओर उसमें अपनी परिस्थिति के प्रति असन्तोष की भावना भी जागने लगी थी।

विदेशियों के पैर ज्यों-ज्यों इस देश पर जमते गए, देश का सम्पर्क पश्चिम से बढ़ता गया। विदेशी शासन के विरुद्ध बहुत कुछ कहा जा सकता है, पर पश्चिमी सभ्यता के सम्पर्क से आने से देश का लाभ भी हुआ, इसमें किसी को सन्देह नहीं हो सकता। अंग्रेजों ने रेल, तार, डाक आदि वैज्ञानिक साधनों के प्रयोग के साथ देश में पश्चिम की नई शिक्षा का प्रसार भी किया। इस नवीन शिक्षा से जाति में नव-चेतना का जागरण हुआ। यही कारण है कि राजा राम-मोहनराय जैसे प्रगतिशील भारतीय भी अंग्रेजी शिक्षा-प्रचार के पक्ष में थे। मैकाले की धारणा कुछ भी रही हो, कम्पनी सरकार की नीति कुछ भी रही हो, पर अंग्रेजी शिक्षा के माध्यम से हमारा पश्चिम से अधिकाधिक सम्पर्क बढ़ता गया। इस सांस्कृतिक सम्पर्क ने देश के जीवन में बहुत बड़ी क्रान्ति उपस्थित कर दी। अंग्रेजी शिक्षा से भारतीय शिक्षित समुदाय यूरोपीय ज्ञान-विज्ञान का महत्त्व समझने लगा। परन्तु इस शिक्षा और सम्पर्क का प्रभाव विदेशी शासन के अन्तर्गत देश पर बुरा भी पड़ा। यूरोप की नवीन शिक्षा के प्रकाश में आये हुए व्यक्ति अपनी प्राचीन शिक्षा तथा सांस्कृतिक परम्पराओं के प्रति नितान्त उदासीन हो गए, जिसका परिणाम अच्छा नहीं हुआ। शिक्षित समुदाय जनता की अविच्छिन्न जीवन-धारा से अपने-आप अलग पड़ गया। इस वर्ग के लोग पश्चिमी सभ्यता से इस प्रकार आकर्षित हो गए थे कि उसी को पूरी

तरह अपना लेना चाहते थे, पर वह देश के परम्परागत स्वाभाविक जीवन के अनुरूप नहीं थी।

इस नव-शिक्षित-वर्ग से आशा यह की जा सकती थी कि वे पश्चिमी सांस्कृतिक तत्त्वों के आचार पर भारतीय जीवन के प्राचीन आदर्शों का मूल्यांकन करेंगे और इस प्रकार जनता के सामने नया मार्ग प्रशस्त करेंगे। परन्तु इनमें से अधिकांश ने स्वदेशी तथा प्राचीन संसार से घृणा प्रकट की; अतः वे स्वयं जन-जीवन के नायक नहीं बन सके। प्रत्येक क्रिया के साथ उसकी प्रतिक्रिया छिपी रहती है। अतः इसी शिक्षित वर्ग से एक ऐसा वर्ग भी निकल आया जो देश की माँग को ठीक प्रकार से पहचान सका। इस वर्ग में पाश्चात्य शिक्षा के प्रभाव से धर्म तथा समाज की प्रचलित बुराइयों के प्रति विद्रोह की भावना थी—वह उनका विरोध करता था। परन्तु भारतीय प्राचीन परम्पराओं के प्रति इसके मन में भ्रम था; वह प्राचीन मूल्यों को नवीन दृष्टि से आँकने का पक्षपाती था। पश्चिमी शिक्षा के अन्व-भक्तों की भारतीय प्राचीन संस्कृति की अवहेलना उसको अत्यधिक पीड़ा पहुँचाती थी। विदेशी चालचलन, आचार-विचार, खान-पान की नकल करने वाले नव-शिक्षित अपने देश की बातों को गैँवारू तथा उपेक्षणीय मानने लगे थे; और इस वर्ग के स्वदेश-भक्तों के लिए यह बहुत बड़े खट की बात थी। इस प्रकार यह वर्ग भारत की नवोदित राष्ट्रीय चेतना को सुधारवादी आन्दोलनों के रूप में जगा रहा था, जिसका एक ध्येय यह भी था कि शिक्षित समुदाय के दृष्टिकोण का सुधार करके उसे स्वदेश के गौरव की भावना से भरा जाय। इस भावना के अन्तर्गत निज भाषा हिन्दी के प्रति प्रेम भी है; साथ ही राष्ट्रीय चेतना के उन्मादों में इस युग के हिन्दी के साहित्यिक भी आते हैं।

पश्चिमी सभ्यता के सम्पर्क में आने से राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा आर्थिक क्षेत्र में भारतीय दृष्टिकोण बदल रहा था, और इसी बदलते हुए दृष्टिकोण से प्रेरणा ग्रहण कर आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास प्रारम्भ हुआ। पूर्व-पश्चिम के सांस्कृतिक सम्पर्क से जो नई चेतना उद्बुद्ध हो रही थी और उससे जो विचार-स्वातन्त्र्य का जन्म हो रहा था, उसके प्रभाव में हमारे साहित्य ने रुढ़ि के कन्वनों को तोड़ विकास के एक नये युग में प्रवेश किया। परन्तु हिन्दी-साहित्य के इस युग के प्रवर्तकों में उसी वर्ग के लोग थे जो नव-शिक्षा से प्रकाश ग्रहण करके भी प्राचीन भारत के सांस्कृतिक गौरव से प्रभावित थे और जन-जीवन को उसकी प्राचीन परम्परा से विलकुल विच्छिन्न करने के पक्ष में नहीं थे। इसी कारण १९वीं शताब्दी के सभी साहित्यकार सुधारवादी थे और उनमें से अधिकांश ने सक्रिय रूप से राजनीतिक, सामाजिक तथा धार्मिक आन्दोलनों में भाग लिया था। यह दृष्टिकोण २०वीं शती के प्रारम्भ तक बना रहा, केवल इस काल में उसे अपेक्षाकृत अधिक साहित्यिक रूप मिल सका है। १९वीं शती के उत्तरार्द्ध की कविता, नाटक, उपन्यास, निबन्ध आदि सभी साहित्यिक कृतियों में इन आन्दोलनों का प्रभाव परिलक्षित होता है। साथ ही इस साहित्य के भावों, विचारों तथा भाषा-शैली पर अंग्रेजी का प्रभाव पड़ रहा था। इस काल के साहित्य को इसी प्रवृत्ति की ओर संकेत करते हुए डा० वृन्ध्याय लिखते हैं—“उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के हिन्दी लेखकों और कवियों ने अपनी रचनाओं में नवभारत की राजनीतिक और आर्थिक महत्वाकांक्षाएँ प्रकट करके अपने चारों ओर के धर्म और समाज की पतित अवस्था पर द्योतक प्रदर्शित करते हुए भविष्य के उन्नत और प्रशस्त जीवन की ओर इंगित किया है।”

२०वीं शताब्दी के प्रारम्भ होने के साथ ही आधुनिक साहित्य ने एक नया मोड़ लिया

है। इस काल को साहित्य के इतिहास में द्विवेदी-काल का नाम दिया गया है; वैसे यह आधुनिक साहित्य का मध्य-काल भी माना जा सकता है। प्रारम्भिक काल (१६वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध) जन-जागरण का समय था; पर उस समय तक जनता के सामने राष्ट्रीय भावना स्पष्ट नहीं हो सकी थी। परन्तु इस काल तक राष्ट्रीय भावना और आदर्श की रूप-रेखा साफ प्रकट होने लगी थी। शिक्षित मध्यम-वर्ग का यह साहित्य है, तथा इस वर्ग के सामने स्वामी दयानन्द ने धार्मिक दृष्टि से, स्वामी विवेकानन्द ने आध्यात्मिक दृष्टि से और बालगंगाधर तिलक ने राजनीतिक दृष्टि से भारतीय गौरव की स्थापना की थी। संस्कृत-साहित्य के अध्ययन, पुरातत्त्व के खोजों से भारत का सम्मान विदेशों में बढ़ रहा था। जापान की रूस पर विजय होने से भारतीयों को एशियावासी होने के नाते गौरव का अनुभव हुआ। कहा गया है कि पहले भी शिक्षित वर्ग अपने प्राचीन गौरव की ओर आकृष्ट होने लगा था। पर अब सभी क्षेत्रों में आन्दोलन की दिशा स्पष्ट हो गई थी। पहले सामाजिक सुधार आन्दोलनों को अधिक महत्त्व मिलता था, पर अब उन सबको राजनीतिक राष्ट्रीय आन्दोलन के अङ्ग के रूप में ग्रहण किया गया। फलस्वरूप इस काल में प्राचीन संस्कृति का पुनर्जागरण हुआ। प्राचीन संगीत, चित्रकला, वास्तु तथा स्थापत्य-कला को फिर से नवीन रूप में स्थापित करने का प्रयास होने लगा। भातखण्डे ने संगीत के क्षेत्र में तथा श्रवणीन्द्रनाथ ठाकुर ने चित्र-कला के क्षेत्र में इस जागरण में भाग लिया। कुमारस्वामी ने भारतीय प्राचीन कलाओं का मूल्यांकन संसार के सामने नवीन दृष्टिकोण से रखना इसी काल से प्रारम्भ किया। इस राष्ट्रीय आन्दोलन के साथ हिन्दी का महत्त्व अधिक बढ़ता गया। लोगों के मन में भारतीय कह-लाना अब गौरव की बात थी, और इसी भावना को इस काल के साहित्य में अनेक प्रकार से अभिव्यक्ति मिली है। इस दृष्टि से यह काल विकास की नई सीमा-रेखा माना जा सकता है। पिछले काल तक रूढ़ियों का विरोध सुधार के स्वर तक सीमित था, पर अब साहित्य में आदर्शों की दृष्टि से स्वच्छन्द-भावना विकसित हो रही थी। परम्परा को छोड़कर साहित्य में पौराणिक तथा ऐतिहासिक घटनाओं तथा चरित्रों को राष्ट्रीय आदर्श-भावना की दृष्टि से नया रूप मिल रहा था। ऐसे पात्रों को महत्त्व मिला जिनकी पहले उपेक्षा हुई थी। समाज से भी साधारण देश-प्रेमी नायकों को चुना गया। इस आन्दोलन का प्रभाव बहुत व्यापक रूप से पड़ रहा था, इस कारण इस साहित्य में मानसिक हलचल और जागरूकता का रूप तो है, पर साहित्यिक प्रौढ़ता उतनी नहीं मिलती।

×

×

×

१६वीं शताब्दी तक साहित्य में कविता की भाषा व्यापक रूप से ब्रज-भाषा थी और उसकी परम्परा भक्ति तथा रीतिकाल से ग्रहीत थी। वह काव्य जन-रुचि के निकट नहीं था, क्योंकि देश का ध्यान धीरे-धीरे अपनी दशा की ओर जा रहा था। सेवक, द्विजदेव तथा भारतेन्दु के काव्य में साहित्यिक भ्रष्टता मिलती है, पर सभी कवियों में पुरानी रूढ़ि को दोने की भावना प्रधान है। कुछ पुरानी रूचि के लोग कवि-समाज तथा रसिक-समाज जैसी संस्थाओं तथा कवि-सम्मेलनों द्वारा ब्रज-भाषा के इस काव्य का अनुशीलन अभी तक करते रहे हैं। मध्य आधुनिक काल में भारतेन्दु के समान 'रत्नाकर' तथा सत्यनारायण 'कविरत्न' जैसे प्रतिभावान और मधुर ब्रज-भाषा के कवि हुए हैं। इस कविता में विषय, भाषा तथा छन्द-विधान सभी कुछ एक प्रकार से प्राचीन है, इस कारण इसको आधुनिक न मानकर प्राचीन परम्परा का अवशेष-मात्र मानना चाहिए। प्रमुख कवियों ने

कुछ आधुनिकता लाने का प्रयास किया है। प्राचीन ज्ञानों के स्थान पर लोक-प्रचलित ज्ञानों— जैसे कबली, बिरहा, रेखता तथा मलार आदि—का प्रयोग किया गया। कुछ कवियों ने भाषा को अधिक सजीव रूप में ग्रहण करने का प्रयास किया; इनमें सत्यनारायण तथा जगन्नाथदास जी प्रमुख हैं। कुछ कवियों के काव्य में आधुनिक आन्दोलनों का प्रभाव तथा नवीन आदर्शों की स्थापना भी मिलती है। देश-भक्ति की भावना भी यत्र-तत्र मिल जाती है। परन्तु सब मिलाकर ब्रज-भाषा की कविता आधुनिक युग की माँग को पूरी न कर सकी और क्रमशः साहित्य से बहिष्कृत होती गई।

इसके विपरीत हिन्दी खड़ी बोली काव्य की आधुनिक धारा पुरानी परम्पराओं को छोड़कर देश-काल की परिस्थितियों के अनुसार नये विषयों तथा नये क्षेत्रों की ओर मुड़ रही थी। धार्मिक, सामाजिक तथा राजनीतिक जागरण के इस युग में कविता में विभिन्न सुधार आन्दोलनों की उत्साह-पूर्ण अभिव्यक्ति मिलती है। पर जब तक हम इस युग के राष्ट्रीय आन्दोलन के रूप पर तत्कालीन परिस्थिति के साथ विचार नहीं करेंगे, तब तक हम भारतेन्दु, प्रतापनारायण मिश्र, बाल-मुकुन्द गुप्त तथा प्रदीनारायण चौधरी आदि की कविता की भावना का सच्चा मूल्यांकन नहीं कर सकते। इन कवियों में राज्य-भक्ति की भावना भी पाई जाती है। वास्तव में इस समय जनता के मन में यह विश्वास था कि अँगरेजी राज्य से देश की उन्नति हो सकेगी। अपनी सामाजिक परिस्थिति के कारण भी इन कवियों का दृष्टिकोण बाद की राष्ट्रीय भावना से भिन्न था। प्रारम्भ में जिन परिस्थितियों में कांग्रेस ने जन्म लिया था, उसमें भी यही भावना प्रधान थी कि भारतीयों का ब्रिटिश साम्राज्य में समता का अधिकार मिलना चाहिए और उनको अपनी उन्नति करने के लिए पूरी सुविधाएँ प्राप्त होनी चाहिए। इस दृष्टि से विचार करने पर हम इस काल के कवि और लेखकों के आदर्शों को समझ सकते हैं। वे जनता की माँगों को एक ओर सरकार के सामने रखते दिखाई पड़ते हैं और दूसरी ओर विभिन्न सुधारों द्वारा जनता को उन्नति के मार्ग पर अग्रसर करने के लिए प्रयत्नशील हैं। साथ ही देश के आर्थिक शोषण और उसकी निर्धनता के प्रति कवि जागरूक तथा संवेदनशील हुए हैं। उन्होंने इस विदेशी नीति का विरोध किया है, और कठोर-से-कठोर शब्दों तथा व्यंग्यों में अपनी भावना को व्यक्त किया है।

उन समस्त भावनाओं का मूल इस साहित्य में मिलता है, जिनका आगे चलकर विकास हुआ। भारतेन्दु, प्रतापनारायण मिश्र तथा बालमुकुन्द आदि कवि अँगरेजों की आर्थिक नीति से परिचित थे; वे विदेश जाते हुए धन तथा देश के नष्ट होते हुए उद्योग-धन्धों को देखकर दुःख थे। वे जनता की दीन-हीन स्थिति को देखकर दुःखी थे। इस स्थिति के प्रति अपने ढंग से इन कवियों ने विद्रोह का स्वर भी ऊँचा किया है। ये कवि साधारणतः उदार नीति के कहे जा सकते हैं—उन नेताओं के समान जो ब्रिटिश साम्राज्य के अन्तर्गत सबिनय अधिकारों को प्राप्त करने के पक्ष में थे। फिर भी जिस प्रकार इन कवियों ने सामाजिक-धार्मिक जुराद्यों की आलोचना निर्ममता के साथ की है और विश्वास प्रकट किया है कि भारतय आदर्शों के माध्यम से देश की उन्नति हो सकती है, उसी प्रकार इन्होंने राजनीतिक तथा आर्थिक कारणों से उत्पन्न दुःख-दैन्य का वर्णन भी मार्मिकता से किया है। इस काल की कविता में भाषा के प्रश्न पर भी बहुत-कुछ कहा गया है। उपर्युक्त कवियों के अतिरिक्त राधाकृष्णदास, महावीरप्रसाद द्विवेदी आदि ने हिन्दी-भाषा को राष्ट्रीय दृष्टि से देखने का प्रयास किया है तथा उसकी स्थिति पर खेद प्रकट करते

हुए संघर्ष का स्वर भी उठाया है। इन कवियों ने भाषा को राष्ट्रीय उन्नति के मूल में देखने का प्रयास किया है। इस काल में अँगरेजी कविता के अनुवाद की ओर भी लोगों का ध्यान गया। भीष्म पाठक का नाम इस क्षेत्र में लिया जा सकता है। वैसे अपनी कविता की दृष्टि से पाठक अगली स्वच्छन्दवादी भाव-धारा के कवि हैं। वास्तव में जैसा कहा गया है इस काल में साहित्य के सभी क्षेत्रों के साथ कविता में भी नवीन शैली तथा नवीन भावना का विकास हो रहा था। प्रारम्भिक युग की इस कविता में काव्य के विशेष गुण नहीं हैं, पर आगे के साहित्य की भूमिका के रूप में इस साहित्य का कम महत्त्व नहीं है।

इसके बाद द्विवेदी-काल में जिसको यहाँ आधुनिक युग का मध्यकाल कहा गया है, अँगरेजी के प्रभाव से कविता में स्वच्छन्दवादी भावना का विकास हुआ। प्रारम्भ के सुधारवादी आन्दोलनों से प्रेरणा ग्रहण करने के बाद काव्य जीवन के अधिक व्यापक स्तर पर उतरने लगा। यह भाव-धारा केवल पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से विकसित हो रही थी, ऐसा नहीं मानना चाहिए। इस काल का साहित्य जिस मध्य-वर्ग से सम्बन्धित है, वह अपनी भावनाओं, आकांक्षाओं तथा आदर्शों को इस साहित्य में अभिव्यक्त कर रहा था। इसमें प्राचीन परम्पराओं तथा रूढ़ियों के प्रति विरोध की भावना पाई जाती है। कवि और साहित्यकार का ध्यान जीवन के नवीन मूल्यों और आदर्शों की ओर आकर्षित हो रहा था, जिनकी अब तक अवहेलना की गई थी। मैथिलीशरण गुप्त, अयोध्यासिंह उपाध्याय, भीष्म पाठक, रामनरेश त्रिपाठी, रामचरित उपाध्याय तथा मियारामशरण गुप्त आदि कवियों ने प्राचीन, पौराणिक तथा ऐतिहासिक चरित्रों की अवतारणा राष्ट्रीय गौरव की दृष्टि से की है। जिन चरित्रों को सामाजिक आधार पर लिया गया है, वे भी नवीन आदर्शों के अनुरूप हैं। इस काल का अधिकांश काव्य वर्णनात्मक तथा प्रवृत्तात्मक है, परन्तु जीवन तथा प्रकृति के प्रति कवि का दृष्टिकोण बदल चुका था। इस कारण इस काल के काव्य में स्वच्छन्दवादी भावना के दर्शन होते हैं यद्यपि जैसा डॉ० श्रीकृष्णलाल ने अपने 'हिन्दी साहित्य के विकास' में स्वीकार किया है कि यह स्वच्छन्दवादी काव्य की सैद्धान्तिक भूमिका-मात्र तैयार हुई थी। इसका कलात्मक पक्ष आगे के जायावादी काव्य के युग में विकसित हुआ। १९१८ ई० के बाद जायावादी व्यक्तिपरक गीतियों का काल प्रारम्भ होता है जिसमें कला की दृष्टि से स्वच्छन्दवाद के अनेक तत्त्व पाये जाते हैं। इस काव्य के साथ सतन्त्र स्वच्छन्दवादी भाव-धारा के विशेषकर प्रेम तथा प्रकृति के काव्य भी आधुनिक युग के उत्तरार्द्ध में हुए हैं। परन्तु भाषा, छन्द तथा अन्य साहित्यिक परम्पराओं तथा रूढ़ियों से मुक्त होकर उन्मुक्त स्वच्छन्दवाद का जो रूप हमको आधुनिक युग के मध्य-काल (द्विवेदी-काल) में भीष्म पाठक तथा रामनरेश त्रिपाठी आदि कवियों में मिलने लगा वह स्वतन्त्र रूप से आगे विकसित नहीं हो सका।

१९वीं शताब्दी तक गद्य का समुचित विकास हुआ। इस काल के गद्य-लेखकों की शैली में प्रौढ़ता तो नहीं है पर व्यक्तित्व अवश्य है। इस साहित्य में गोष्ठी-साहित्य की सीमाओं के साथ उसकी विशेषताएँ भी हैं। इस गोष्ठी-साहित्य में जीवन का व्यापक आधार नहीं है, साथ ही उसका उतना स्वाभाविक रूप भी नहीं आ सका है। परन्तु इस साहित्य में मुक्त वातावरण तथा स्वच्छन्द मनोवृत्ति विशेष रूप से पाई जाती है, जिसकी हिन्दी के भक्ति तथा रीति-साहित्य में विशेष कमी रही है। इस काल का गद्य सीधा, स्पष्ट तथा सहज-सशक्त है। इस समय तक ब्रजभाषा के गद्य की परम्परा नष्ट हो चुकी थी। टीकाओं में व्यवहृत गद्य में अर्थ तथा भाव

व्यक्त करने की शक्ति नहीं रह गई थी। २०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में महावीरप्रसाद द्विवेदी की प्रेरणा से गद्य को निश्चित रूप मिल सका। इस शती के प्रारम्भिक सात-आठ वर्षों तक गद्य में भाषा-सम्बन्धी बहुत अव्यवस्था थी, पर बाद में द्विवेदीजी के सतर्क निरीक्षण में भाषा का रूप निश्चित तथा व्यवस्थित हो चला। प्रारम्भिक काल में चिन शैलियों का जन्म हुआ था, उनको इस काल में विकास का पूरा अवसर मिल गया। इस काल में विभिन्न भाषाओं के सम्पर्क में आने से हिन्दी-साहित्य में विभिन्न गद्य-शैलियों का विकास हुआ जिनमें संस्कृत, बंगला, महाराष्ट्री, अँगरेजी तथा उर्दू आदि की विभिन्न शैलियों के रूप पाये जाते हैं। डॉ० श्रीकृष्णलाल के शब्दों में “हिन्दी ने अपनी जातीय विशेषताओं के अनुरूप अँगरेजी साहित्य की स्पष्ट भाव-व्यंजना, बंगला की सरसता और मधुरता, मराठी की गम्भीरता और उर्दू का प्रवाह ग्रहण किया।” इस प्रकार विभिन्न प्रभावों के साथ हिन्दी भाषा अपनी स्वतन्त्र शैली का विकास कर रही थी।

सशक्त गद्य के अभाव में नाटकों की कल्पना नहीं की जा सकती। पिछले हिन्दी-साहित्य में नाटकों के अभाव के कारणों में एक कारण यह भी रहा है। इस काल में गद्य का विकास हुआ, साथ ही नाटकों का प्रारम्भ भी हुआ। वास्तव में भारतेन्दु को ही हिन्दी-नाटकों का जन्मदाता मानना चाहिए। वे प्रतिभा तथा अन्तर्दृष्टि के व्यक्ति थे। उन्होंने साहित्य के विभिन्न अंगों के साथ नाटक की विशेष शक्ति पहचान ली थी। उन्होंने पारसी नाटक-कम्पनियों के जनता पर पड़ने वाले बुरे प्रभाव को देखा था; वह उससे हिन्दी-साहित्य तथा जनता को बचाना चाहते थे। इस कारण एक ओर उन्होंने ‘नाटक’ के अन्तर्गत नाटकीय सिद्धान्तों का परिचय दिया तथा अपने मत को भी स्पष्ट किया, और दूसरी ओर अनेक नाटकों की रचना करके हिन्दी-साहित्य में नाटकों की परम्परा चलाई। भारतेन्दु ने अपने नाटकों में प्राचीन नाटकीय सिद्धान्तों के साथ नवीन आवश्यकताओं तथा प्रभावों को भी ग्रहण किया है। यह उनकी तथा उनके अनुवर्ती नाटककारों लाला भीमियासदास, किशोरीलाल, केशवराम भट्ट, बद्रीनाथ भट्ट आदि की रचनाओं से स्पष्ट है। प्राचीन संस्कृत नाटकों में आदर्शों की मर्यादा है तथा रस प्रधान है, पर इस काल के नाटकों में सामाजिक जीवन को प्रस्तुत किया गया; देश, समाज तथा धर्म की विभिन्न समस्याओं को उठाया गया; रस के स्थान पर व्यंग, कौतुक तथा हास्य का माध्यम स्वीकार किया गया। कथा-वस्तु की दृष्टि से पौराणिक, ऐतिहासिक, राजनीतिक, धार्मिक तथा सामाजिक क्षेत्रों से चुनाव किया जाने लगा। हरिश्चन्द्र तथा उनके साथियों ने नाटक, नाटिका, भाषा, नाट्य-रसक, गीति-नाट्य आदि अनेक प्रयोग किये; पर संस्कृत से प्रेरणा ग्रहण करके लिखे जाने पर भी इनका रूप नवीन है।

नाटकों का विकास उचित रंगमंच के अभाव में जैसा होना चाहिए था, आगे नहीं हो सका। आधुनिक साहित्य में नाटकों का स्थान २०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में भी विशेष महत्त्व नहीं पा सका। पारसी कम्पनियों के प्रभाव से जनता को बचाने के लिए नाटकों का प्रारम्भ किया गया था, परन्तु वे अपने को पारसी रंगमंच तथा नाटकों के प्रभाव से बचा नहीं सके। साहित्यिक नाटककार कथा-वस्तु के आदर्श की रक्षा तो कर सके, पर कलात्मक रचना की दृष्टि से विशेष सफल नहीं हो सके। राधाकृष्ण दास, माधव शुक्ल, मिश्रन्धु आदि में समान रूप से नाटकीय कला तथा निर्देशन-कला की दृष्टि से दोष पाये जाते हैं। इनके नाटकों के कथानक अव्यवस्थित तथा अस्वाभाविक और संलाप अमंगल हैं। समानुपात तथा निर्देशन का ज्ञान इनमें नहीं है। इसका कारण यह है कि इन नाटककारों को रंगमंच का समुचित अनुभव नहीं था। इनमें प्रयुक्त हास्य

पारसी कम्पनियों द्वारा प्रयुक्त हास्य वे अधिक श्रेष्ठ नहीं है। बर्दीनाथ भट्ट ने इस दृष्टि से कुछ सफलता पाई है। उन्होंने कथावस्तु का विकास अपेक्षाकृत समुचित ढंग से किया है। वह चरित्र-चित्रण अधिक सफलता से कर सके हैं। निर्देशन का ज्ञान तथा कलात्मक सौन्दर्य भी उनमें विशेष है। २०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में पारसी कम्पनियों में नारायणप्रसाद वेताब, आगा हज्र काश्मीरी, हरिकृष्ण जोहर, तुलसीदास शौदा तथा राधेश्याम कथावाचक आदि नाटक लिख रहे थे। इनमें साहित्यिक रुचि पाई जाती है, पर ये पारसी कम्पनियों के नाटकों के सार को बहुत कम सुधार सके हैं, वरन् इस काल में चमत्कार तथा उत्तेजक दृश्यों तथा परिस्थितियों का समावेश चित्रपट के प्रभाव से अधिक ही हुआ है। भाषा और संलाप की दृष्टि से कुछ विकास माना जा सकता है।

इस नवीन युग में गद्य-शैली के साथ साहित्य के अनेक नये रूपों का भी विकास हो रहा था। इन शैलियों और रूपों पर यूरोप के साहित्य तथा विचार-धाराओं का स्पष्ट प्रभाव था। इसी काल में पहले-पहल निबन्धों का रूप मिलने लगता है। गोष्ठी-साहित्य का वातावरण इस साहित्यिक रूप तथा शैली के अनुरूप था। गोष्ठी-साहित्य का उन्मुक्त और स्वच्छन्द वातावरण तथा उसकी आत्मीय भावशीलता निबन्ध-शैली की प्रारम्भिक विशेषताएँ हैं। यही कारण है कि आधुनिक युग के प्रारम्भिक लेखक प्रतापनारायण मिश्र, बालकृष्ण भट्ट, बालमुकुन्द शुक्त आदि प्रमुख निबन्धकार भी थे। भाषा का रूप निश्चित न होते हुए इनकी शैली में व्यक्तित्व की छाप पाई जाती है। इनका उन्मुक्त स्वभाव तथा इनकी व्यंग और हास्यप्रियता इनके निबन्धों में भी परिलक्षित होती है। इनके निबन्धों के विषय सभी क्षेत्रों से जुने गए हैं। भट्टजी की भाषा शिष्ट तथा परिमार्जित है पर मिश्रजी में ग्रामीणता की पुट विशेष है। शुक्तजी की भाषा गति तथा प्रवाहपूर्ण है। भट्टजी का व्यंग्य तथा हास्य मार्मिक तथा अवैयक्तिक है, पर मिश्रजी में परिमार्जन की कमी के साथ वैयक्तिकता अधिक है। शुक्तजी का व्यंग्य तीखा अधिक है। नई-नई पत्र-पत्रिकाओं के प्रकाशन से विभिन्न साहित्यिक रूपों के साथ निबन्धों को भी विकास का अधिक अवसर मिला।

आगे चलकर २०वीं शताब्दी में निबन्धों के स्थान पर लेख तथा प्रबन्धों का विकास अधिक हुआ। इस काल में व्यक्ति-प्रधान तथा आत्मीय भावना से पूर्ण शैली में लिखने वाले चन्द्रधर शुक्लेरी तथा पूर्णसिंह आदि कुछ ही निबन्धकार रह गए। फिर भी निबन्ध-शैली का पर्याप्त विकास हुआ। कुछ निबन्धों में स्वप्नों तथा चिन्तनों को साहित्यिक व्यञ्जना का रूप दिया गया और कुछ में कवित्व के भावोद्रेक का आश्रय ग्रहण किया गया। क्रमशः गद्य-शैली के विकास के साथ कहानी, वार्तालाप, भाषण आदि का प्रभाव निबन्धों पर पड़ा। परन्तु क्रमशः विचार और तर्क की प्रधानता से निबन्ध के स्थान पर लेख का प्रचार बढ़ गया। महावीरप्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल तथा श्यामसुन्दरदास के निबन्धों में विवेचना का क्रम अधिक निश्चित है तथा विषय-प्रतिपादन की चेष्टा है; इस कारण वे शुद्ध निबन्ध की कोटि में नहीं आते। आगे चलकर निबन्ध-शैली की विभिन्न विशेषताओं ने कहानी, भाषण, स्केच तथा संस्मरण आदि का रूप धारण किया। इसी समय से विवेचनात्मक लेखकों का युग प्रारम्भ होता है, पर समालोचना का आदर्श अभी तक स्थापित नहीं हो सका था। इस समय तक समालोचना तुलनात्मक तथा प्रशंसात्मक ही अधिक है। इस क्षेत्र में आगे आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तथा श्यामसुन्दरदास ने विशेष कार्य किया है। आचार्य शुक्ल ने बाद में भारतीय साहित्य-शास्त्र तथा

पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र का समन्वय किया।

नाटकों के साथ आधुनिक युग में उपन्यासों का भी विकास हुआ। इसके पहले कुछ पौराणिक तथा लौकिक प्रेम-कथाएँ अवश्य मिलती हैं, परन्तु आधुनिक उपन्यासों से उनका कोई सम्बन्ध नहीं है। इस युग के प्रारम्भ में कौतूहल तथा वैचित्र्यमूलक तिलिस्मी और जासूसी उपन्यासों का प्रचलन हुआ। देवकीनन्दन खत्री तथा गोपालराम गहमरी इस प्रकार के प्रधान लेखक थे। किशोरीलाल गोस्वामी तथा कार्तिकप्रसाद खत्री के ऐतिहासिक उपन्यासों में इतिहास का आधार साधारण है; उनमें प्रेम और रोमान्स को विशेष महत्त्व दिया गया। इनके अतिरिक्त सामाजिक उपन्यासों का प्रचलन हो चला था। बालकृष्ण भट्ट, भीनिवासदास, गोपालराम गहमरी, राधाकृष्ण गोस्वामी तथा हनुमन्तसिंह आदि के उपन्यासों में उस समय के समाज का रूप है। पर इनमें सुधार का दृष्टिकोण प्रधान है। इस प्रारम्भिक काल के उपन्यासों पर संस्कृत के कथा-साहित्य, लोक-प्रेम-कथा-साहित्य तथा अंग्रेजी के साधारण कोटि के उपन्यासों का प्रभाव था। अनेक भाषाओं से अनुवाद भी हुए। परन्तु यह उपन्यासों की प्रारम्भिक स्थिति थी, जिसमें कौतूहल, प्रेम तथा सुधार की भावना प्रधान थी। अभी तक उपन्यासों में यथार्थवादी कथावस्तु तथा स्वभाविक चरित्र-चित्रण का रूप भी सामने नहीं आ सका था। हमारे आलोच्य युग के समाप्त होने के समय साहित्य में प्रेमचन्द के प्रवेश से ही उपन्यासों में विशेष परिवर्तन की स्थिति दिखाई देती है। प्रेमचन्द के 'सेवासदन' (१९१८), 'प्रेमाश्रम' (१९२१) तथा 'रंगभूमि' (१९२२) में वास्तविक चरित्र-चित्रण का रूप मिलना प्रारम्भ होता है। उसके पहले अयोध्यासिंह उपाध्याय, लज्जाराम मेहता, मजन द्विवेदी आदि के सामाजिक उपन्यासों में चरित्र-चित्रण का प्रयास किया गया है, पर इनमें वर्गगत (type) चरित्रों के रूप ही सामने आ सके हैं। उपन्यासों में व्यक्ति-करण का युग बाद में प्रेमचन्द तथा कौशिकजी के साथ प्रारम्भ होता है। ऊपर के लेखकों के उपन्यासों में कलात्मक गठन का अभाव भी है। उनमें केवल सामाजिक तथा घरेलू जीवन के चित्र यत्र-तत्र स्वाभाविक बन पड़े हैं। साथ ही इस समय तक उपन्यासों में नैतिक आदर्शों का विशेष प्रभाव रहा है, और इस कारण भी कला की दृष्टि से विशेष उन्नति नहीं हो सकी। ब्रजनन्दनसहाय तथा ज्येष्ठीप्रसाद 'हृदयेश' के उपन्यास भाव-प्रधान हैं, परन्तु इनमें कवित्वपूर्ण व्यंजना के अतिरिक्त कथानक या चरित्र-चित्रण की कोई विशेषता नहीं है। बाद में 'प्रसाद' जी ने इस शैली को अधिक कलात्मक रूप दिया है।

१९वीं शताब्दी के अन्त तक कहानी-शैली का विकास नहीं हो सका था। कहानी का इतिहास केवल २०वीं शताब्दी से प्रारम्भ होता है। प्रारम्भ में अंग्रेजी तथा संस्कृत के नाटकों की कथावस्तु को कहानियों के रूप में प्रस्तुत किया गया। वैसे कहानी बहुत लोक-प्रचलित शैली है, पर उसका आधुनिक रूप अपने नाटकीय गठन के कारण सम्भवतः इन्हीं अनुवादों के माध्यम से हमारे साहित्य में आया। किशोरीलाल गोस्वामी की 'हनुमती' कहानी (१९०० जून) पर डॉ० श्रीकृष्णलाल 'ट्रैपेस्ट' का प्रभाव मानते हैं। पार्वतीनन्दन तथा वंग महिला ने अनेक अनुवादित तथा रूपान्तरित कहानियाँ इस बीच में 'सरस्वती' में प्रकाशित कराईं। यह आश्चर्य की बात है कि कहानियों में उपन्यासों से पूर्व यथार्थवादी दृष्टिकोण विकसित हुआ। वंग महिला (दुर्लार बाली—सरस्वती १९०७) तथा जयशंकरप्रसाद (ग्राम-हन्दु, १९११) से कहानियों का युग प्रारम्भ हो जाता है। वंग महिला की सामाजिक यथार्थवादी कहानियों का विकास आगे चल-

कर प्रेमचन्द, सुदर्शन तथा कौशिक आदि की कहानियों में हुआ। प्रसादजी के साथ मावात्मक तथा वातावरण-प्रधान कहानीकारों में राधिकारमणसिंह, चखड़ीप्रसाद 'हृदयेश' तथा गोविन्दवल्लभ पन्त का नाम लिया जा सकता है। आधुनिक युग के पूर्वार्द्ध तक कहानी के क्षेत्र में साहित्य काफी आगे बढ़ चुका था, और भविष्य की सम्भावनाएँ भी थीं। कथावस्तु का नाटकीय विकास, भाव-शील वातावरण, यथार्थवादी चरित्र-चित्रण, मानसिक अन्तर्द्वन्द्व आदि की दृष्टि से कहानी-कला इतने थोड़े समय में काफी विकसित हो चुकी थी। पत्र-पत्रिकाओं के प्रकाशन से कहानियों के विकास को अधिक गति तथा प्रेरणा मिली है।

×

×

×

प्रथम महायुद्ध के समाप्त (१९१८) होते-होते आधुनिक हिन्दी-साहित्य के पूर्वार्द्ध का अन्त हो जाता है। इस काल तक मध्यम वर्ग की स्थिति अधिक निश्चित हो गई थी। वह देश में सबसे अधिक शिक्षित तथा सचेत वर्ग था। उसमें स्वाभिमान की भावना भी इसी कारण विशेष थी। इस वर्ग ने पाश्चात्य दृष्टिकोण को अपनाया था, परन्तु देश की प्राचीन रुढ़ियों से उसे लड़ना पड़ रहा था। वह अपने देश के प्राचीन गौरव के प्रति सचेष्ट था, परन्तु देश की वर्तमान स्थिति के प्रति उसके मन में बहुत बड़ा लोभ था। महायुद्ध के विनाश का प्रभाव भी उसके मन पर पड़ा था। अभी तक साहित्य में समाज का दृष्टिकोण प्रधान था; साहित्यकार की समस्या देश तथा समाज की समस्या थी। परन्तु इस आने वाले युग में व्यक्ति अपनी ओर मुड़ा, उसने समस्याओं को अपने को केन्द्र में रखकर सोचने का प्रयास किया। इस कारण आगे का युग व्यक्तिवादी साहित्य का युग है। ऐसा नहीं कि राजनीतिक, सामाजिक तथा आर्थिक समस्या के प्रति कवि और लेखक जागरूक नहीं हैं, वरन् वह अपने को प्रधान मानकर सभी समस्याओं पर विचार करने लगता है। साथ ही इस युग के साहित्यिक के मन में साहित्य की समस्त प्राचीन परम्परा के प्रति विद्रोह जाग्रत होता है, जिसमें साहित्यिक के व्यक्तित्व को अभिव्यक्ति का अवसर ही नहीं मिला था। इस प्रकार इस आने वाले युग का साहित्यिक अधिक व्यक्तिवादी तथा अन्तर्मुखी हो उठा; उसने कला को अधिक प्रधानता दी; युगों के साहित्य के मूर्त आधार को अमूर्त लाक्षणिक कल्पनाओं से सजाना प्रारम्भ किया। और यह कथावादी युग है जिसके लिए आधुनिक युग के पूर्वार्द्ध में काफी विस्तृत भूमिका तैयार हो चुकी थी।

दो महायुद्धों के बीच हिन्दी कविता

भास्तेन्दु-युग में प्रगतिशील हिन्दी-काव्य ने देश-काल के अनुरूप ही देश-प्रेम और समाज-सुधार को अपना विषय बनाया। इस दिशा में बढ़ती हुई काव्य-धारा द्विवेदी-युग में पहुँचकर परिणति को प्राप्त हुई और देश-काल के अनुरूप विषय वस्तु के साथ-साथ वैसी ही भाषा भी उसे मिली। द्विवेदी-युग ने विषय-वस्तु और भाषा के बीच के व्यवधान को हर लिया। देखते-देखते १९१४-१८ का महायुद्ध भी छिड़ गया, और भारतीय समाज एक नये मोड़ पर आ पहुँचा।

यह प्रश्न मन में सहज ही उठ खड़ा होता है कि आखिर उस युद्ध से भारतीय समाज का सम्बन्ध क्योंकर जुड़ सका। इस प्रश्न का उत्तर संक्षेप में इस प्रकार दिया जा सकता है कि १७५७ में पलासी के युद्ध में कम्पनी सरकार की विजय से लेकर १८५७ में, भारतीय सामन्तशाही के नेतृत्व में भारतीय विद्रोह की पराजय तक, उन सौ वर्षों में अँगरेजी पूँजी ने भारत को कच्चे माल की खरीद और यन्त्रों द्वारा बड़ी संख्या और मात्रा में निकलने वाले मशीनी सामान की बिक्री की मण्डी बना दिया था। आमदरफ्त के नये साधन इसी दृष्टि से बनाए जा रहे थे कि विदेशी सामान यहाँ बिना चुंगी-महसूल चुकाए बड़ी तादाद में आ सकें और यहाँ से जो सामान जाय, उसकी निकासी मेंहगी पड़े। १८५७ में भारतीय पराजय और अँगरेजी शासन की विजय के बाद तो इस व्यावसायिक व्यवस्था पर सील-मोहर लगा दी गई। कम्पनी सरकार का स्थान मलिका विकटोरिया की सरकार ने ले लिया और रेलों के लौह-जाल-जैसा ही सुदृढ़ शासन इस दृष्टि से स्थापित कर दिया गया कि भारत अँगरेजी पूँजी के लिए उपयोगी मण्डी बना रहे, जहाँ से कच्चा माल सस्ते दामों पर खरीदा जा सके और अँगरेजी मशीनों द्वारा बनाया हुआ पक्का माल मेंहरो दामों पर बेचा जा सके। इस काम में योग देने वाले भारतीय सौदागर नये युग के दलाल बने और अपने देश को दिनों-दिन अधिक-से-अधिक निर्धन बनाकर वे अपना घर धन से भरने लगे। दलाली की इस अर्थनीति से शासित भारत की आर्थिक व्यवस्था केवल परछाईं थी, जिसका आधार बना अँगरेजी पूँजीवाद। 'सोने की चिड़िया' विदेशी पूँजीवाद के पिछरे में जा बैठी।

जिटेन ही इस विदेशी पूँजीवाद का अग्रगण्य था, फ्रांस उसका साथी और जर्मन पूँजीवाद उसका प्रतिस्पर्धी था। इस प्रकार एशिया और अफ्रीका के भाग्य-विधाता यूरोप में मसिखियों के बटवारे के लिए जो आपसी संघर्ष शुरू हुआ, उसकी परिणति का दूसरा नाम ही १९१४-१८ का महायुद्ध है। अँगरेजी दलालों के इस देश में खलबली मच गई।

अर्थ-जगत् के दलालों-जैसे ही वे भारतीय थे, जो संस्कृति, साहित्य, शिक्षण और शासन के क्षेत्रों में भी दलाली करते थे। वह भारत की हर चीज को प्रत्येक दृष्टि से केवल कच्चा माल समझते थे और समझते थे कि यहाँ खपत होनी चाहिए सिर्फ उस चीज की जो अँगरेजी

मशीन की तरह ही अँगरेजी दिमाग की उपज है। ऐसी स्थिति में देश-भाषा में लिखने वाले भारतीय लेखक सन्ने अर्थ में प्रगतिशील देश-भक्त थे।

इन प्रगतिशील देशभक्त कवियों के पहले उत्थान में हिन्दी काव्य को दिशा और गति भारतेन्दु ने दी और दूसरे उत्थान, द्विवेदी-युग में श्री मैथिलीशरण गुप्त और 'हरिऔध' ने। किन्तु १६१४-१८ के महायुद्ध से पहले के इन कवियों में से कोई भी इस कार्य में सफल न हुआ कि वह भारतीय समाज के उस विशाल अण्डे को तोड़ सके, जिस अण्डे को समय सदियों से जैसे से रहा था और जिसके भीतर एक ऐसा नया परिन्दा अकुला रहा था, जिसका नाम व्यक्तिवादी व्यक्ति होगा। १६१४-१८ के महायुद्ध के धमाकों ने उस अण्डे को तोड़ दिया। भारतीय समाज ने व्यक्ति को जन्म दिया और उस व्यक्ति ने व्यक्तिवाद को। १६१४-१८ का हिन्दी-काव्य भी व्यक्तिवादी काव्य कहलाए तो स्वाभाविक ही है। केवल इसी दृष्टि से वह अपनी पूर्ववर्ती काव्य-धाराओं से स्पष्टतः अलग है।

गोचर में अगोचर की खोज, पार्थिव में दिव्य का अवतरण और प्रतिष्ठा, मानवी भाव-नाओं के प्रति निसर्ग का योग-दान और मानवी सीमाओं में असीम का दर्शन—इस दृष्टि से आलो-कित रवीन्द्र-काव्य और संगीत की जाया नये हिन्दी-काव्य पर अवश्य पड़ी, किन्तु उस छाया के कारण ही जायावाद जायावाद बना हो, ऐसी बात नहीं है।

जायावाद के आध्यात्मिक पक्ष के दर्शन तो हमें पं० श्रीधर पाठक की 'स्वर्गीय वीणा' और श्री मैथिलीशरण गुप्त की 'भंकार', 'मंगल-घट', तथा वैतालिक के कई गीतों से हो चुके थे। किन्तु वह आध्यात्मिक पक्ष ही जायावाद नहीं है। जायावादी कविता मूलतः व्यक्तिवाद की कविता है, जिसमें मध्ययुगीन अवशेषों से युक्त भारतीय समाज और व्यक्ति के बीच व्यवधान और विरोध को वाणी मिली है। प्रथम महायुद्धोत्तर हिन्दी-कविता जाति, महाजाति अथवा महत्त्वपूर्ण आदर्श या उपास्य व्यक्तियों के सुख-दुख की नहीं वरन् व्यक्ति के सुख-दुख की कहानी है। विषय-वस्तु की खोज में कवि बाहर नहीं अपने मन के भीतर ही भ्रमिता है। इसीलिए पन्तजी के 'उन्कवास' और 'आँसू' तथा स्वर्गीय प्रसाद जी के 'आँसू' जायावाद के प्रतिनिधि-काव्य कहलाए।

इस दृष्टि से देखा जाय तो कहना होगा कि व्यक्तिवादी काव्य के समारम्भ से बहुत पहले ही हमें उसकी ध्वनि 'प्यारे हरिचन्द जू की कहानी' में ही मिल जाती है। हरिचन्द जू के समान ही ब्रजभाषा के भाव-प्रवख कवि पं० सत्यनारायण 'कविरत्न' ने भी जायावाद से पहले ही व्यक्तिवाद का रोना रो दिया था। अतीत और अधुना के बीच कहीं किसी मध्ययुगीन शिलीखण्ड पर सिर धुनते हुए व्यक्ति के दुख को कैसी सार्थक वाणी मिली है—“भयो क्यों अनचाहत को संग !”

यह सत्य है कि पं० सत्यनारायण 'कविरत्न' ने इस गीत में अन्ततः रहस्यवाद की शरणा ली, किन्तु व्यक्तिवाद की रुदन-वीणा के रहस्य उद्घाटन करने में भी वह समर्थ हुए।

इस व्यक्तिवादी रुदन का अपना जोटा-सा इतिहास है। पहले महायुद्ध के धमाके से जो अण्डा फूटा था, उस अण्डे से व्यक्ति नाम का परिन्दा निकला, यह हम पहले ही कह चुके हैं। महायुद्ध के बाद भारतीय मध्यवर्ग की तात्कालिक आर्थिक क्षुशहाली के फलस्वरूप इस परिन्दे को ढोटे-ढोटे पर भी आने लगे। पर आये तो उसने सैर करने की ठानी—घरातल से दूर कल्पना

के किसी नये अनजाने लोक में। पद्य में 'पल्लव' और गद्य में 'स्वर्ग के लखबहर' और 'आकाश-लैंप' ज्ञायावाद की ऐसी ही अनेक प्रारम्भिक उड़ानें थीं।

किन्तु इन उड़ानों के लिए जो छुल्ला आकाश चाहिए, वह आकाश भारत में अप्राप्य था। १८५७ में सामन्तवाद को पराजित करके अंगरेजी पूँजीवाद ने उसे अपना शरणागत स्वीकार किया था। इतना ही नहीं, सामन्तवादी अवशेष जबरदस्ती जीवित रखे गए, इसलिए कि जनता उनकी मार से मरी रहे और व्यक्ति उनके मार से दबा पड़ा रहे। व्यक्तिवाद व्यक्ति को जिस विकास का न्यौता दे रहा था, वह विकास नैसर्गिक सम्भावना होकर भी दुर्लभ रहा। परिन्दा उस जुटे हुए घिरे आकाश की सीमाओं से टकराने लगा। १९१६ से १९२६ तक जो उल्लास ज्ञायावादी काव्य को उल्लसित करता रहा, वह गहन निराशा में परिणत होने लगा। १९३१ में 'प्रसाद' जी का 'अर्धसू' आया। सूक्ष्म भाव-पल्ल वाला ज्ञायावाद धीरे-धीरे कायावाद बन गया। नियतिवाद, जिसका प्रतिनिधित्व 'परिवर्तन' में पन्तजी को प्राप्त हो चुका था, उसे भीमती महादेवी कर्मा, श्री भगवतीचरण वर्मा और पं० बालकृष्णशर्मा 'नवीन' जैसे व्यक्तिवादी कवि मार्मिक और प्रखर वाणी देने लगे। १९१६ में जिस भाव-भीने रोमानी काव्य का उदय हुआ था, वह रोमाय्टिक से पतनोन्मुख अथवा डिक्लेडेट रूप ग्रहण करने लगा।

१९२८ में विदेशी पूँजीवाद का एक विशाल गड (अमरीकी वॉलस्ट्रीट) ढहने लगा। उसके बाद तो संसार-भर में मन्दी का बाजार हो गया। नतीजा यह हुआ कि बेकारी ने भीषण रूप धारण किया। भारत में किसानों की हालत जो बराबर विगड़ती रही थी, अब बहुत नाजुक हो गई। ऐसा लगता था जैसे यह चरमराता हुआ ढाँचा चूर-चूर हो जायगा। किसान-आन्दोलन जड़ पकड़ने लगा था, जिसे शिक्षित वर्ग की बढ़ती हुई बेकारी योग देने लगी थी। इस सामाजिक वस्तु-स्थिति की प्रतिक्रिया ने नये कवियों के मन में दो रूप लिये—(१) वह जो खालिस व्यक्तिवादी कवि थे, वह अधिक निराश किन्तु अधिक अहम्भन्य बन गए और इसलिए पलायन के नये मार्ग खोजने लगे; न सही कल्पना का आकाश, भोगवादी पाताल ही सही। (२) दूसरे वर्ग के कवि अपने व्यक्तिवाद को थोथा चना समझने लगे और मानने लगे कि एक चना भाड़ को कमी नहीं फोड़ सकता, फिर एक थोथे चने की तो विसात ही क्या है। अहंकार की जगह नई आत्म-चेतना और लोक-चेतना ने ले ली। इनमें से कुछ ने अपने पूर्वाग्रह, रोमाय्टिक दृष्टिकोण के विरुद्ध विद्रूप को अपनाया। 'जुही की कली' से 'कुकुरमुत्ता' तक आधुनिक काव्य के इस निराले आगामी विकास का यही रहस्य है।

नये कवियों में 'निराला' जी सदा निराले ही रहे। वह आधुनिक कवियों में शैलीगत अपनी आधुनिकता के कारण आधुनिकतम, किन्तु अपने वेदान्त-दर्शन तथा वीर-पूजा-सम्बन्धी भावना के कारण पुरातन बने रहे। एक ओर वह घोर अहंवादी हैं और दूसरी ओर अपनी उदात्तमा संवेदना के कारण वह पददलितों के हिमायती हैं। 'वह तोड़ती पत्थर, हलाहावाद के पथ पर!'—ऐसी भी है उनकी कविता। वह कविता एक ओर तो मार्गी है और दूसरी ओर वह पत्थर तोड़-तोड़कर नये युग का मार्ग भी बनाती है। जहाँ पन्तजी की लोक-चेतना 'भारत-माता ग्रामवासिनी!' इस ठेक पर गाती है, वहाँ निराला जी की दृष्टि नये भारत के नये नगरों और उन नये नगरों के नये मार्गों के निर्माण-कार्य को देखने से भी नहीं चूकती। इसलिए दोनों के योग से सिद्ध हो जाता है कि भारतमाता केवल ग्रामवासिनी ही नहीं, वरन् वह हलाहावाद के पथ-पथ पर पत्थर भी

तोड़ती है; वह कुब्र-वधू है और एक मेहनतकश सामान्य मजदूर नारी भी। निराला जी दार्शनिक हैं, किन्तु वह यथार्थ को जानने वाले भी हैं, इसलिए तो उन्होंने सूत्र-रूप में कह दिया था कि आज 'मयूर-न्यास पूँछ से जुड़े' हुए हैं। स्वरूप और विद्रूप उन्हें समान रूप से प्रिय है।

यदि 'प्रसाद' हमारे छायावादी काव्य-युग के ब्रह्मा और पंतजी विष्णु, तो निराला जी ही उसके शिवशंकर हैं। प्रसाद, पंत, निराला, यही छायावाद की त्रुहत्रयी है। इन तीनों कवियों ने जिस काव्य-धारा को प्रवाहित किया, उसे कई एक नदी-नद योग-दान देने लगे, जिन्हें प्रवाहित करने वाले कवियों में प्रमुख हैं—भीमती महादेवी वर्मा, श्री रामकुमार वर्मा, श्री 'मिलिन्द', जो लोक को लोकोत्तर दृष्टि से देखते रहे। किन्तु काव्य के लोक-पक्ष को पुष्ट करने वाले पुराने कवियों के अतिरिक्त श्री बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', श्री भगवतीचरण वर्मा, स्व० श्रीमती सुभद्राकुमारी चौहान तथा उन्हें प्रेरणा देने वाले श्री माखनलाल चतुर्वेदी और सर्वथा अनूटे श्री सियारामशरण गुप्त के नाम उल्लेखनीय हैं। नये और पुराने के बीच प्रमुख थे श्री रामनरेश त्रिपाठी, जो राष्ट्र-भारती के प्रति अर्पित अपनी महत्त्वपूर्ण सेवाओं के कारण राष्ट्रकवि श्री मैथिलीशरण गुप्त के बाद सर्वाधिक महत्त्व के कवि हैं। इनकी कविता 'अन्वेक्षण'—'मैं खोजता तुम्हें या जब कुञ्ज और वन में, तब खोजता तुम्हें या, दू दीन के सदन में'; 'हे प्रभो, आनन्ददाता ज्ञान हमको दीजिए।' उनकी यह लोकप्रिय प्रार्थना; और 'पथिक' और 'स्वप्न' उनके खण्ड-काव्य, उन्हें राष्ट्रीय कविता का प्रमुख कवि कहलाने का अधिकारी बनाते हैं। इनके अतिरिक्त सर्वश्री सनेही और हितैषी भी इस धारा के कवि थे।

राष्ट्र-प्रेम, समाज-सुधार, लोक-रंजन की भावना, राष्ट्रीय आन्दोलन में गांधीवादी मनोयोग-दान, नारी के प्रति स्वेदनपूर्ण न्याय, पुरातन का मानवतावादी नया मूल्यांकन, भारत के हृदय भारतीय ग्राम के प्रति कभी विश्वासघात न करना और उदारमना सर्व-धर्म-प्रेम इन सात सुरों से भारत-भारती की वाणी का निर्माण करने वाले हमारे राष्ट्र-कवि श्री मैथिलीशरण गुप्त, यद्यपि दो महा-युद्धों के बीच के २० वर्षों में भी निरन्तर कविता लिखते रहे, किन्तु वह इस निबन्ध के अन्तर्गत नहीं समाते। इतना ही कहना अलम् है कि भारतीय राष्ट्र-चेतना के वे पूर्ण प्रतीक हैं। कितना अर्थ-संगत है कि उनका निवास-स्थान सदा चिरगाँव रहा है।

किन्तु ग्राम्य-जीवन के प्रति उन्होंने मोहजन्य पक्षपात ही किया है—'अहा, ग्राम्य जीवन भी क्या है, क्यों न इसे सक्ता मन चाहे! थोड़े में निर्वाह यहाँ है, ऐसी सुविधा और कहाँ है?' दूसरा महायुद्ध आरम्भ होने से पहले ही यह भ्रम कवियों के मन से जाता रहा। 'निराला' जी ने अपने उपन्यास 'थिल्लेसुर' और अपूर्ण कथा 'चमेली' में गाँव का यथार्थ, किन्तु कुरूप रूप भी चित्रित किया। पन्त जी ने 'ग्राम्या' में भारतीय ग्राम का वह युगल पक्षीय रूप दिग्दर्शित किया, जिसमें ग्राम का नैसर्गिक सौन्दर्य तो था ही, किन्तु उसका काल-कवलित जर्जर यथार्थ भी अपनी सड़न और घुटन को लिये हुए साक्षात् अरूप कुरूप रूप धारण किये हुए सम्मुख खड़ा हो जाता है। यथार्थ के प्रति यह निर्मम न्याय-दृष्टि ही प्रगतिशील काव्य की पहली सीढ़ी थी।

गाँव, महाद्वीप-जैसे भारत के भीतर एक द्वीप-जैसा लगता है 'ग्राम्या' में। माना कि आधुनिक और आधुनिका के हाथों गाँव में लगाये हुए फूलबाग के भी दर्शन हो जाते हैं 'ग्राम्या' में, किन्तु गाँव और शहर की मंडी का आर्थिक सम्बन्ध तो अपनी हृदय-विदारक कुरूपता को लिये हुए चित्रित हुआ है श्री भगवतीचरण वर्मा की 'मैं-सागाड़ी' में। ऐसा लगता है कि जब गाँव को

विभीषिका को सहन न कर सकने के कारण गऊ के जाये बैल भर-खिर गए, तब मैंसे ही रह गए ग्राम-व्यवस्था के झकड़े को खींचने के लिए—‘चरमर-चरमर, चूँ चरर-मरर, जा रही चली मैंसा-गाड़ी !’ वह मैंसागाड़ी अनाज टोकर शहर की मंडी को जाती है और आती है, तो लाती है सुर्दनी का चोम टोकर !

गाँवों को उजाड़ करके जो उद्योग-धन्धों के नए केन्द्र, कानपुर-जैसे कुरूप नगर बने हैं, वहाँ भी दो महायुद्धों के बीच के इस बीसवर्षीय काल-खण्ड के अन्तिम चतुर्थ चरण में मजदूर-आन्दोलन उठ खड़े होते हैं और ५० बालकृष्ण शर्मा-जैसे संवेदनशील भाव-प्रवेश कवि, जूरी पतल से शूठन खाते हुए इन्सान की दुर्दशा देखकर कोप करते और कराह उठते हैं। समाज में वर्ग-संघर्ष उग्र से उग्रतर होने लगा है और इन अन्तिम पाँच वर्षों में अनेक संवेदनशील मध्य-वर्गीय कवि शोषितों के हिमायती और पोषितों के विरोधी बन जाते हैं। संवेदनशील लोक-चेता कवि और लेखक सम्मिलित रूप से आवाज बुलन्द करने लगे थे। इस दिशा में प्रगतिशील लेखक संघ ने नई दिशा दिखाई और इसके पक्ष में स्पेन के गृह-युद्ध में अन्तर्राष्ट्रीय प्रगतिशील सम्मिलित मोर्चे ने जीवित जापत प्रमाण प्रस्तुत किया।

ऐसे भी कई महत्त्वपूर्ण कवि थे, जिन्होंने इस समवेत स्वर को जैना उठाने में योग नहीं दिया। मधुशाला के कवि, श्री ‘बच्चन’ मधुशाला का नशा उतरने के बाद ‘निशा-निमन्त्रण’ और ‘एकान्त-संगीत’ का पीड़न-भरा राग अलापते रहे। समाजगत और वर्गागत उत्पीड़न की ओर उनका ध्यान गया भी हो, तो भी उन्होंने ‘आकुल अन्तर’ के साथ ‘विश्व विश्व’ की रचना नहीं की (यद्यपि ‘बच्चन’ जी ने एक बार ऐसी योजना बनाई अवश्य थी। किन्तु यथार्थ तो यह है कि व्यक्तिगत सुख-दुख के गीतों को ही वह ‘युग-युग की वाणी’ समझते रहे और पन्त जी की युग-वाणी की ओर कटाक्ष करते हुए, उन्होंने ‘युग की वाणी’ को हीन कोटि की कविता समझा था।

व्यक्तिगत पीड़ा को अपना विषय बनाए रखने वाले कवि ‘बच्चन’ के चरण चरती पर थे, उनका काव्य पार्थिव था। लोभोत्तर दृष्टिगत आध्यात्मिक पीडा को वाणी देने वाली भीमती महादेवी वर्मा व्यक्तिवादी कविता के दूसरे प्रवृत्त पर रहीं। दो प्रवृत्त वाली इस धुरी को ‘युग-युग की कविता की धुरी भी कहा जा सकता है।

प्रगतिशील लेखक संघ को योग न देकर भी श्री रामधारीसिंह ‘दिनकर’ युग की कविता का शंख फूँकते रहे। उनके काव्य से राष्ट्रवादी कवियों की वाणी में एक और सशक्त सबल स्वर का समावेश हुआ। ‘रेणुका’ में ‘मेरे नगपति ! मेरे विशाल !’—हिमालय, से लेकर प्राचीन भारत के (बिहार प्रान्त स्थित) भूगुल्लिखित भग्नावशेषों की रेणुका तक, सब-कुछ इन उदयाचल-वासी कवि की प्रखर दृष्टि में समा गया। पुरातन की गाथा गाने वाली गंधकी से आधुनिक रसवन्ती तक, बहुत कुछ उनके काव्य का विषय बना। ‘चौंटी का शंख’ फूँककर उन्होंने ‘विषयगा क्रान्ति’ का आह्वान किया। ‘लीक झोंड़ि’ कर चलने वाले ‘सायर, सिंह, सपूत’ के समान ही बिहार का यह सपूत ‘विषयगा क्रान्ति’ का आह्वान करता हुआ लीक झोंड़िकर चलता गया और आगे-आगे बढ़ता गया।

‘पल्लव’ और ‘परिमल’ के रूप में, जो नई कविता पहले महायुद्ध के बाद, पहले पाँच वर्षों में खली चुनौती देती आई थी, वह दूसरे महायुद्ध के शुरू होते-होते परिपक्व बन गई उसकी उत्तेजना चली गई और वह इस सत्य को भी मान्य बना गई कि कविता युग-विशेष के समाज

और व्यक्ति की सहगामीनी और सहचरी है। व्यक्तिवादी कविता के पहले पाँच वर्ष (१९२०-२५) बहुत ही विवादग्रस्त रहे। कविता नया दर्प और नई उठेबना लेकर उपस्थित हुई थी। नई विषय-वस्तु और नई शैली, नए छन्द और नई-उक्तिर्याँ, शब्दों का नया चयन, नया पद-विन्यास, बंधन-हीन स्वच्छन्द प्रवाह, बँगला, अँगरेजी और संस्कृत से प्रभावित नया स्वरूप और सर्वोपरि यह सत्य कि कला व्यक्तित्व को अभिव्यक्ति और प्रसार देने का ही एक साधन है; इन सब कारणों से नई कविता क्या आई, बावले गाँव में कँट आ गया।

१९२५-३० की हिन्दी-कविता पकने लगी और सचने लगी। इसे देखकर स्वर्गीय श्री रामचन्द्र शुक्ल-जैसे कठोर आलोचक को भी मानना पड़ा कि “आयावाद की शाखा के भीतर धीरे-धीरे काव्य-शैली का बहुत अच्छा विकास हुआ, इसमें संदेह नहीं। इसमें भावावेश की आकुल ब्यंजना, लाक्षणिक वैचित्र्य, मूर्त प्रत्यक्षीकरण, भाषा की वक्रता, विरोध चमत्कार, कोमल पद-विन्यास इत्यादि काव्य का स्वरूप संगठित करने वाली प्रचुर सामग्री दिखाई पड़ी।” १९२७ में प्रसाद जी का नया ‘भरना’ भी छप गया, जिसमें आयावादी रहस्यवाद का पुट स्पष्टतः मिलता है। इस दृष्टभूमि में ‘नीहार’ साथ लिये भीमती महादेवी वर्मा का उदय हुआ। ‘नीहार’ में धीरे-धीरे ‘रश्मि’ फूटी, फिर ‘नीरजा’ विकसी और हँसी और फिर ‘दोपणिला’ ज्योतिषित हुई। इस प्रकार इन चार काल-खण्डों द्वारा मण्डित कविता का चयन करके ‘यामा’ आई। भीमती महादेवी के काव्य में वह सभी काव्य-गुण एकत्रित हो सके हैं, जिनका विक्र शुक्ल जी ने ऊपर किया है। ‘बचन’ के समान इनके काव्य में भी आकुल अन्तर को ही वाणी मिली है, विकल विश्व को नहीं। किन्तु वह तो एकान्तिक एकान्त साधना को अपनाती रही हैं। जन-आन्दोलनों की अनुशूचि भर उनके काव्य में यव-तत्र सुनाई पड़ती है।

१९३०-३५ में हिन्दी-कविता ‘गुञ्जन’, ‘गीतिका’ और ‘लहर’ को लेकर उपस्थित हुई। यह एक नया पंचवर्षीय उत्थान था।

‘गुञ्जन’ के कवि ने पहले ही ‘पल्लव’ में घोषित कर दिया था—“मेरा मधुकर का-सा जीवन; कठिन कर्म है, कोमल है मन।” सौन्दर्य-चयन का अभिलाषी विरागी-अनुरागी उनका मन ‘गुञ्जन’ में जैसे गुनगुनाने लगता है—“देखूँ सक्के उर की डाली !” किसने क्या चुना है ? कलि, किसलय, कुसुम-शूल वह सब पर संवेदनशील अपनी कवि-दृष्टि डालते हैं और सशक्त जन को समझाते बहलाते हैं—“कवि से रे किसका क्या दुराव ?” ‘गुञ्जन’ का कवि मानव-प्रेमी है, मानवता-प्रेमी है, वह सुख-दुख के बीच सन्तुलन का प्रेमी है और अब उसे जीवन की गति में भी लय मिल गई है। सान्ध्य-तारा से लेकर रज-कन तक सकल पदार्थों को उनकी संवेदनशील आत्मीयता प्राप्त है।

‘लहर’ में ‘प्रसाद’ जी एक नई अनुभूति को लेकर नई काव्य-भूमि पर उतरे हैं। शुक्लजी का मत है कि “स्वर्गीय जयशंकरप्रसाद जी अधिकतर तो विरह-वेदना के नाना सबीले शब्द-पथ निकालते तथा लौकिक और अलौकिक प्रणय का मधु-गान ही करते रहे, पर इधर ‘लहर’ में कुछ ऐतिहासिक वृत्त लेकर आयावाद की शैली को चित्रमयी विस्तृत अर्थभूमि पर ले जाने का प्रयास भी उन्होंने किया और जगत् के वर्तमान दुःख-द्वेष-पूर्ण मानव-जीवन का अनुभव करके इस ‘जले जगत् के वृन्दावन बन जाने’ की आशा भी प्रकट की तथा ‘जीवन के प्रमास’ को भी जगाया।

‘निराला’ की गीतिका की क्लिष्ट-श्लिष्ट पदावली, यद्यपि प्रसाद-गुण-युक्त नहीं थी, किन्तु लोक-कल्याण-कामना उसमें पद-पद पर झलकती है। वह जहाँ अन्यत्र “विस्तार की नई बहुरी आँखें” देखकर सहज, सरल, सूक्ष्म चित्र बनाते हैं, वहाँ वह ‘गीतिका’ की गूढ़ शैली में भारती की जय-विजय के गीत भी गाते हैं। वास्तव में, जैसे ‘गुञ्जन’ और ‘युगान्त’ को साथ पढ़ना चाहिए, वैसे ही ‘गीतिका’ और नई ‘अनामिका’ को !

‘प्रसाद’ जी का ‘आँख’ काव्य १९३१ में छपा था। आचार्य श्री रामचन्द्र शुक्ल ने स्पष्टतः कह दिया है कि “‘आँख’ वास्तव में तो है शृङ्गारी विप्रलम्भ के, जिनमें अतीत संयोग-सुख की खिन्न स्मृतियाँ रह-रहकर झलक मारती हैं, पर जहाँ प्रेमी की मादकता की बेसुधी में प्रियतम नीचे से ऊपर आते और संज्ञा की दशा में चले जाते हैं, जहाँ हृदय की तरंगों ‘उस अनन्त कोने’ को नहलाने लगती हैं, वहाँ वे आँख उस ‘अज्ञात प्रियतम’ के लिए बहते ज्ञान पड़ते हैं।” किन्तु पार्थिव और दिव्य के संयोग वाले ‘आँख’ ने व्यवधानों से भरे समाज में पलने और पल-पल जलने वाले व्यक्तिवादी ‘देवदासों’ के बीच बड़ी लोक प्रियता प्राप्त की। और वास्तव में ‘प्रसाद’ जी के ‘आँख’ को ही १९३५-४० के नियतिवाद, निराशावाद, दुःखवाद, चिरन्तन पीड़ा-वाद अथवा कायावाद की उद्गम-धारा मानना चाहिए।

देवदास और हाला-प्याला का धनिष्ठ सम्बन्ध सहज में जुड़ जाता है और इसलिए ‘बन्धन’ का हालावाद और ‘अंचल’ का हृदयम्पी कायावाद ‘प्रसाद’ जी के ‘आँख’ से ही निकासी पाता है। कायावादी सूक्ष्म शैली का पगटा दृष्टे ही स्थूल कायावाद के दर्शन हो जाना सहज स्वाभाविक है। वास्तव में देखिए तो छायावादी रहस्य व्यक्तिवादी काव्य पर भीने परदे के समान है। रहस्यवाद कायावाद का अनिवार्य गुण हो सो बात नहीं। रहस्यवाद का सूत्रपात सर्वश्री श्रीधर पाठक, मैथिलीशरण जी शुभ, बदरीनाथ भट्ट, और मुकुटधर पांडे-जैसे कवि १९१८ से पहले ही कर चुके थे। दो महायुद्धों के बीच की हिन्दी-कविता का अनिवार्य गुण तो व्यक्तिवादी अनुभूति और अभिव्यक्ति ही है।

व्यक्तिवादी प्रसार की कामना जब पूर्ण न हुई तो कहीं आहत अहंकार की हुंकार उठी और कहीं विश्लेषणात्मक आत्मचेतना अंगी तथा लोक चेतना का उदय हुआ। इस दूसरे विकास-क्रम को पन्त जी के काव्य में, “वह आत्म और यह जग-दर्शन” कहा गया है !

व्यक्तिवादी काव्य की चरम परिणति कदाचित् ‘प्रसाद’ जी की ‘कामायनी’ में हुई है। मनु महाराज के मानसिक विकास और बाह्य संघर्ष के रूप में आज के व्यक्ति के विकासोन्मुख व्यक्तित्व की ही अन्तर्मुख कथा है। जिस ‘आनन्द’ की ओर ‘प्रसाद’ जी ने ‘लहर’ में संकेत किया था, उसी आनन्द के कैलास-शिखर पर अन्ततः मनु महाराज प्रतिष्ठित होते हैं। इस प्रकार आधुनिक युग का यह एक-मात्र प्रतिनिधि महाकाव्य, व्यक्तिवाद के विकास, विकास और पूर्ण परिणति युक्त प्रकाश की कहानी है। किन्तु यह भी एक सोपान है। पन्त जी की काव्य-धारा ‘पल्लव’ से ‘प्राभ्या’ तक; यह दूसरा महत्त्वपूर्ण विकास-क्रम है। इस विकास-क्रम के अनुसार मध्यवर्गीय व्यक्तिवाद वर्ग-सीमा से ऊपर उठकर उदात्त यथार्थवाद के शिखर पर प्रतिष्ठित हो जाता है। ‘युगान्त’ में एक ओर मध्ययुगीन मान्यताओं से विदा ली गई है और दूसरी ओर आधुनिक व्यक्तिवादी सौन्दर्यबोध और कलावाद से।

अन्तिम पंचवर्षीय विकास-क्रम में ‘युगवाणी’ और ‘प्राभ्या’ का महत्त्वपूर्ण स्थान है।

यदि हम व्यक्तिवादी कवियों को एक ओर पन्त जी की बहुत पहले लिखी हुई पंक्तियों को नाना रूपों में दुहराते हुए सुनें कि “हाय, ये अपलक चार नयन, आठ आँखें रोते निरुपाय !” तो पन्त जी के इन दो काव्य-संग्रहों का महत्त्व हम सहज में समझ लेंगे। व्यक्ति और समाज, समाज के भिन्न-भिन्न वर्गों तथा समाज को गति देने वाली शक्तियों का ऐसा यथातथ्य और तटस्थ अध्ययन और कहों देखने को मिलेगा, जैसा ‘युग-वाणी’ में पन्त जी ने प्रस्तुत किया है।

आधुनिक युग की सबसे बड़ी समस्या यही है कि कैसे मध्ययुग की काया में आधुनिक प्राणों की प्रतिष्ठा हो। भाव और रूप, प्राण और काया, आदर्श और व्यवहार के बीच जो व्यवधान उपस्थित रहा है, वह कैसे हटे? इस समस्या पर पन्त जी की ‘युग-वाणी’ द्वारा एक नया प्रकाश पड़ा।

लोगों ने ‘युग-वाणी’ को कविता का कोग ढाँचा कहा था; किन्तु उस ढाँचे के बिना ‘ग्राम्या’ का मांसल सौन्दर्यपूर्ण स्वरूप अलभ्य रहता, इस दिशा में आलोचकों का ध्यान नहीं गया। “छल गए छन्द के बन्ध, प्राप्त के रजत पाश; अब गीत मुक्त और युग-वाणी बहती अयास !” काव्य की यह स्थिति ‘ग्राम्या’ की पृष्ठभूमि के रूप में अनिवार्य थी। इसी पीठिका पर वाणी की वह सहज सरल मूर्ति प्रतिष्ठित हो सकती थी जिसका चित्र पन्त जी ने दिया है— “तुम बहन कर सको जन-मन में मेरे विचार ! वाणी मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?”

‘प्रसाद’ जी का जीवन-दीप निर्वाण प्राप्त कर चुका था, भीमती महादेवी वर्मा का काव्य निर्वाण प्राप्त करने के लिए साधना-संलग्न था और ‘निराला’ जी अपने ही पुराने सौन्दर्यबोध का जैसे मलौल करने लगे थे।^१ ऐसे समय में पन्त जी ही एक नई काव्य-धारा को जन्म दे रहे थे।

रूप ही जिसकी आभा है, ऐसे ‘रूपाम’ नामक मासिक पत्र का भीगणेश करके पन्त जी ने इस नई काव्य-धारा को नई प्रेरणा दी। पत्र का काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण उदार था और इसलिए वह नए प्रगतिशील काव्य को प्रोत्साहन देने लगा। “मानापमान हो इष्ट तुम्हें, मैं तो जीवन को देख रहा !” समाजगत भीषण वैषम्य का सबल सजीव चित्रण करने वाली यह कविता श्री भगवतीचरण वर्मा ने ‘रूपाम’ में ही प्रकाशित कराई थी। पुराने कवियों ने श्री शिवाधार पांडे ने ‘पहचान जागते ही रहना !’ गीत लिखकर नए युग के गायकों को जेताया था। राम-विलास शर्मा की नई कविताएँ ‘रूपाम’ में ही प्रकाशित हुई थी। ‘रूपाम’ द्वारा प्रत्याक्रमण के कारण ही ‘विशाल-भारत’ ने घासलेट-सम्बन्धी अपना आन्दोलन बन्द किया था। ‘निराला’ जी का ‘चमेली’ नामक जो उपन्यास आशिक रूप से ‘रूपाम’ में प्रकाशित हुआ था, उसी को लेकर वह वाद-विवाद आरम्भ हुआ था। ‘रूपाम’ के प्रत्युत्तर के कारण वह निपेचात्मक (घासलेट-साहित्य-सम्बन्धी) आन्दोलन समाप्त हुआ जिम्ने ‘उग्र’-जैसे साहित्यिक के पीछे पड़कर उसके उग्र भाव को जगाया और उसे विकृत बना दिया। चैतन्यमना प्रगतिशील काव्य-साहित्य के पोषण में ‘रूपाम’ ने थोड़ा बहुत योग अवश्य दिया था और इसका श्रेय भी श्री सुमित्रानन्दन पन्त को है।

इस प्रकार १६१६ से १६३६ तक, बीस वर्ष के इस काल-खण्ड में जिस काव्य की रचना हुई, उसमें अनेक महत्त्वपूर्ण कवियों ने योग दिया और हिन्दी-काव्य को उन्होंने बहुत ऊँचे स्तर पर पहुँचा दिया। कभी-कभी तो ऐसा लगता है कि १६४०-५२ के बीच के १२ वर्षों

में काव्य उस स्तर से ऊपर नहीं उठ सका है; कदाचित् नीचे ही आया है। प्रगतिशील लेखन का प्रारम्भिक रचनात्मक दौर जैसे समाप्त ही हो गया है। क्या फिर ऐसा दौर न आया कि व्यक्तिवाद की विभिन्न विन्ध्य भारताओं में पुनः बह चलने वाला हमारा आधुनिक हिन्दी-काव्य नए समवेत स्वर के सहारे नए शिखरों को छू सके ?

(१) नया सौन्दर्य-बोध और नई अभिव्यक्ति (२) नई काव्य-भूमि और संवेदनशील नया व्यक्तित्व (३) मानव और मानवता के प्रति नई आत्मीयता और प्रीति और (४) नए समाज की रचना, जिसके अन्तर्गत व्यक्ति को पूर्ण विकास प्राप्त हो सके, बहों विषमता न रहे और न्याय और समता जिसकी सौंस हो; इन चार चरखों पर स्थित प्रगतिशील हिन्दी-काव्य १९४० तक अपने प्रारम्भिक विकास-क्रम को पार कर चुका था। नई हिन्दी-कविता के ये बीस साल कदाचित् सबसे अधिक महत्त्व के बीस साल हैं।

नया महायुद्ध छिड़ गया। कुछ दिनों युद्ध ठण्डा रहा और फिर ऐसा गरमाया कि सकल विश्व उसकी लपटों से थिर गया। बर्ग-सघर्ष ने उग्रतम रूप धारण किया और राष्ट्रीय आन्दोलन ने 'करो या मरो' के सिद्धान्त को अपनाकर आखिरी बाजी लगा दी और वह उस बाजी को हार कर हतोत्साह भी हो गया। भारतीय पूँजी ने नई इजारेदारी शुरू की। नौकरशाही का बोलबाला हो गया। व्यक्ति संचन्द्र स्वार्थों से लुब्ध और निराधार हो गया। आर्थिक कठिनाइयों और नैतिक पतन की सीमा न रही। हिन्दी-कविता का स्वर मौन धारण करने लगा, किन्तु जनता और जन-वाणी से नया बल लेकर नए कवि सामने आने लगे। लेकिन यह तो बाद की बातें हैं। हमें तो १९१६ से ३६ तक की कहानी ही कहनी है और हम उस कहानी को अपनी अटपटी भाषा में कह चुके हैं। कहानी सजबद है, किन्तु वह सांगो-पांग नहीं है।

हिन्दी-उपन्यास

हिन्दी-उपन्यास का इतिहास, किसी भी देश के उपन्यास के इतिहास की तरह, हिन्दी-भाषी क्षेत्र की सभ्यता और संस्कृति के नवीन रूप के विकास का साहित्यिक प्रतिफलन है। समृद्धि और ऐश्वर्य की सभ्यता महाकाव्य में अभिव्यंजना पाती है; जटिलता, वैषम्य और सघर्ष की सभ्यता उपन्यास में। हिन्दी-उपन्यास के लिए जैसे-जैसे बुद्धिमान तैयार होता गया जैसे-जैसे पश्चिम की तथाकथित भौतिक सभ्यता हमारी बाणी और वेश-भूषा को ही नहीं, प्रत्युत हमारी दृष्टि और चेतना को भी आक्रान्त करने में सफल होती गई। हमारे उपन्यास यदि आज पश्चिमी उपन्यासों के समकक्ष सिद्ध नहीं होते तो मुख्यतः इसलिए कि हमारी वर्तमान सभ्यता अपेक्षा आज भी कम जटिल, कम उलझी हुई और कहीं ज्यादा सीधी-सादी है।

उपन्यास सर्वत्र हो साहित्य का उपेक्षित अंग रहा है। उद्देश्य की दृष्टि से वह मात्र मनोरंजन का साधन बनकर रह जाता था। साहित्यिक उत्कर्ष के लिए उसे 'गद्य-काव्य' बनकर उन गुणों से मण्डित होना पड़ता था जो वस्तुतः काव्य के हैं। 'कथा सारस्वत', 'अलिफ लैला', 'किष्कि-मेरन' मनोरंजन के साधन-मात्र थे; 'हर्षचरित' या 'कादम्बरी' की विशेषता यह है कि उनमें वे गुण हैं जो संस्कृत-काव्य के लिए शोभाकर होते हैं। शताब्दियों की प्रतीक्षा के बाद साहित्य का यह अन्त्यज अपनी क्षिपी सम्भावनाओं को लेकर अपनी सामर्थ्य का परिचय दे सका है और अब तो आभिजात्य का भी दावा कर सकता है। देवकीनन्दन खत्री से लेकर अजय तक के हिन्दी-उपन्यास का इतिहास इस सामान्य तथ्य का दृष्टान्त है।

उपन्यास आज भी गल्प (Fiction) की व्यापक श्रेणी में रखा जाता है, किन्तु आज वह नाम को ही गल्प रह गया है। जब तक उपन्यास गल्प-मात्र था तब तक उसका मुख्य उद्देश्य मनोरंजन और गौण उपदेश रहता था। आज गल्प, गल्प नाम के बावजूद, सत्य और केवल सत्य की, नाना दृष्टियों से शहीद और अनेकानेक पद्धतियों से अंकित चित्र-शृङ्खला बन चुकी है। आज भी गल्प की एक शाखा गल्प बनी हुई है और मनोरंजन का लोकप्रिय साधन है, उदाहरण के लिए जासूरी उपन्यास, किन्तु इस विवेचन में उसे ध्यान में नहीं रखा गया है। हिन्दी-उपन्यास की छोटी अवधि में भी अंग्रेजी या फ्रेंच भाषा के उपन्यास के विस्तारित इतिहास की विकास-प्रक्रियाओं की संक्षिप्त परन्तु पूर्ण रूप-रेखा वर्तमान है। गल्प किस तरह सत्य बन गया यह हिन्दी में थोड़े में ही देखने को मिल जाता है।

हिन्दी-उपन्यास के स्वरूप परिसर इतिहास के अध्ययन के लिए काल-विभाजनों को, बिन्हें साहित्यिक इतिहासकारों ने 'उत्थान' की संज्ञा दी है, मैं निष्प्रयोजन पाता हूँ। इसी प्रकार

उपन्यासकारों के नामानुसार विभिन्न 'स्कूलों' और साहित्यिक व्यक्तित्व के आधार पर पुकारे जाने वाले युगों को भी, अपने उद्देश्य के लिए, मैं महत्त्व-रहित विभाजक चिह्न-मात्र मानता हूँ। हिन्दी-उपन्यास के विकास की सीमा-रेखाएँ उसके भीतर ही मिलती हैं, हालाँकि उन्हें सावधानी के साथ पहचानने और साफ करने की चेष्टा नहीं हुई है।

ये सीमा-रेखाएँ अधिक नहीं हैं, मुख्यतया केवल दो ही हैं, और दोनों ही केवल एक ही उपन्यासकार में निहित हैं। अवश्य वह उपन्यासकार प्रेमचन्द हैं।

'गोदान' के पहले तक के प्रेमचन्द हिन्दी-उपन्यास के अतीत की चरम परिणति के पथ-चिह्न हैं। 'गोदान' के रचयिता प्रेमचन्द ही हिन्दी के वर्तमान और भविष्य के निर्देशक हैं। प्रेमचन्द उस शिखर के समान हैं जिसके दोनों ओर पर्वत के दो भागों के उतार-चढ़ाव हैं। हमें पर्वत के दोनों भागों और उसके शिखर को, दूर से और समीप से, अवलोकन का प्रयास करना है।

हिन्दी में उपन्यास-रचना का प्रारम्भ हुआ तो उसका सम्बन्ध प्राचीन औपन्यासिक परम्परा से नाम-मात्र का भी नहीं था। इस दृष्टि से हिन्दी-उपन्यास की स्थिति हिन्दी-काव्य से सर्वथा भिन्न है। संस्कृत के प्राचीनतम काव्य से लेकर अनुनातन हिन्दी-काव्य की परम्परा अविच्छिन्न है; किन्तु हिन्दी का उपन्यास साहित्य का वह पौधा था, जिसे अगर सीधे पश्चिम से नहीं लिया गया हो तो उसका बँगला कलम तो लिया ही गया था, न कि सुबन्धु, दयदी और बाण की छुप्त परम्परा पुनरुज्जीवित की गई थी।

इसका स्वाभाविक परिणाम यह हुआ कि हिन्दी-उपन्यास अपने पैरों पर खड़ा होने के पहले गुटनों के बल भी काफी दिनों तक चलता रहा था। अपने इन आरम्भिक दिनों में उपन्यास मुख्यतः मनोरंजन का साधन था, यद्यपि वह नीति और उपदेश का स्वर्ण भी भरता था। जिस जमाने में हिन्दी का उपन्यास ही नहीं, हिन्दी का पाठक भी, शैशवावस्था में था तो देवकीनन्दन खत्री के औपन्यासिक खिलौने मनोरंजन के परम लोकप्रिय साधन थे, किन्तु उन्हें उनके निर्माता ने नीतिवादी आलोचकों का मुँह बन्द करने के लिए, उपदेशप्रद भी सिद्ध कर दिखाया था।^१ उपन्यास के उद्देश्य के सम्बन्ध में इस दृष्टिकोण का वास्तविक रूप कुछ बाद के एक उपन्यास के विज्ञापन की इन पंक्तियों में देखा जा सकता है—“इसमें मनोरंजन के अलावा उत्तम शिक्षा की भी पूर्ण मात्रा है। कोई परिच्छेद ऐसा नहीं जिसके पढ़ने से कोई-न-कोई उत्तम शिक्षा न मिलती हो”^२ समाप्तः देवकीनन्दन खत्री के पेयारी या तिलिस्म वाले उपन्यास^३ हो या किशोरीलाल गोस्वामी के एतादृश अथवा ऐतिहासिक-रुमानी उपन्यास^४ या गोपालराम गहमरी

१. देवकीनन्दन खत्री के पत्र का एक खम्बा अंश डॉ० बापेयों की पुस्तक में उद्धृत है।
२. गया से प्रकाशित होने वाली 'खजर्मा' नामक मासिक पत्रिका के जनवरी १९१७ के अंक में खज्जा भगवानदीन के उपन्यास 'अघट घटना' के विज्ञापन से। 'हिन्दी पुस्तक-साहित्य' में इस उपन्यास का उल्लेख नहीं है।
३. उपन्यासों के नाम 'हिन्दी पुस्तक-साहित्य' में देखे जा सकते हैं। बापेयों की पुस्तक में तथा उपन्यास-सम्बन्धी दूसरी पुस्तकों में, कुछ उयोरे मिलते हैं, आलोचना नगण्य है।
४. उपरिवत्।

के जासूसी उपन्यास, 'समी उपन्यास का गल्प नाम सार्थक करते थे।

किन्तु साहित्य का यह रूप जन्मना निम्न श्रेणी का होने पर भी कितना महत्वाकांक्षी था, यह इसी से पता चलता है कि जब वह मनोरंजन का साधन बनकर लोकप्रिय हो रहा था, तभी वह सामाजिक जीवन के सत्य का वाहक बन सकने के लिए भी प्रयास कर रहा था, यद्यपि उसे पूर्णतः कृतकार्य होने के लिए तब तक प्रतीक्षा करनी पड़ी जब तक प्रेमचन्द ने उसका अछूतोद्धार नहीं कर दिया। प्रेमचन्द के पूर्व श्रीनिवासदास, बालकृष्ण भट्ट और राधाकृष्णदास ने उपन्यास को मनोरंजन के स्तर से ऊपर बरूर उठाया था, किन्तु उन्होंने प्रेमचन्द की प्रत्याशित या प्रभावित किया था, यह उद्घावन निराधार है।

प्रेमचन्द के उपन्यासों में हिन्दी-उपन्यास की ये दोनों धाराएँ सहसा एक होकर अतिशय महत्त्वपूर्ण बन जाती हैं। प्रेमचन्द के उपन्यास आपाततः मनोरंजन के साधन भी हैं और सत्य के वाहक भी। स्वयं प्रेमचन्द के उपन्यासों में भी 'गोदान' इसका अपवाद है—वह मात्र सत्य का वाहक है।

प्रेमचन्द ने हिन्दी-उपन्यास की क्षीण और लक्ष्यहीन धाराएँ सम्मिलित होकर महानद बनीं और उनके जीवन-काल में ही वे अनेक मन्द-तीव्र धाराओं में विभक्त भी हो गईं। मुख्य धारा से हटकर स्वयं प्रेमचन्द भी एक सर्वथा नवीन दिशा की ओर मुड़े थे। यह उनका सबसे महत्त्वपूर्ण, मौलिक और महान् प्रयास था, लेकिन इसके लिए ऐसे व्यापक अनुभव, मानवीयता और स्थापत्य-कौशल की जरूरत थी कि इसमें प्रेमचन्द अकेले ही रह गए; उनके इस प्रयोग का अनुकरण उस तरह अनगिनत उपन्यासकारों ने नहीं किया जिस तरह उनके पूर्ववर्ती उपन्यासों का किया था। 'गोदान' हिन्दी की ही नहीं स्वयं प्रेमचन्द की भी एक अकेली औपन्यासिक कृति है, जिसके उत्पत्तावच, विराट् विस्तार, निर्मम, तटस्थ यथार्थता और सरलता की पराकाष्ठा तक पहुँचकर अत्यन्त विशिष्ट बन गई शैली किसी एक भारतीय उपन्यास में एकत्र नहीं मिलती।

हिन्दी के आलोचकों ने एक स्वर से 'गोदान' की यह आलोचना की है कि उसकी

१. उपरिचय।

२. रामबिज्ञास शर्मा, 'भारतेन्दु-युग' में।

३. (क) "केवल निर्माण की दृष्टि से स्वयं प्रेमचन्द सेवा सदन को फिर न पा सके।"

—रामबिज्ञास शर्मा

(ख) "'गोदान' का कथानक किसान-महाजन-संवर्ध को जेकर रचा गया है, डबल वर्ग केवल चरित्र की पूर्णता के लिए है।"

—वही

(ग) "'गोदान' प्रामाण्य जीवन का चित्र है।"

—प्रकाशचन्द्र गुप्त

(घ) "इस उपन्यास का बृहत् शरीर जिस देहाती जीवन के मेरुदण्ड पर खड़ा है उसकी प्रचुरता और विदग्धता को देखते हुए इतर प्रसंग 'चेपक' से जगते हैं, इन चेपकों के कारण ही उपन्यास स्थूलकाय हो गया है।"

—शान्तिप्रिय द्विवेदी

(ङ) "'गोदान' में गाँव के चित्र अधिकांश (आधिकारिक) रूप से तथा शहर के चित्र प्रासंगिक रूप से आए हैं।"

—गुलाबराय

कथा-वस्तु असम्बद्ध है। वस्तुतः यही 'गोदान' के स्थापत्य की वह विशेषता है जिसके कारण उसमें महाकाव्यात्मक गरिमा आ जाती है। नदी के दो तट असम्बद्ध दीखते हैं पर वे वस्तुतः असम्बद्ध नहीं रहते—उन्हीं के बीच से जल-धारा बहती है। इसी तरह 'गोदान' की असम्बद्ध-सी दीख पड़ने वाली दोनों कहानियों के बीच से भारतीय जीवन की विशाल धारा बहती चली जाती है। भारतीय जन-जीवन का, जो एक ओर तो नागरिक है और दूसरी ओर ग्रामीण, और जो एक साथ ही अत्यन्त प्राचीन भी है और नागरण के लिए छुटपटा भी रहा है, इतने बड़े पैमाने पर इतना बयार्थ चित्रण हिन्दी में ही क्यों, किसी भी भारतीय भाषा के किसी उपन्यास में नहीं हुआ है। यदि 'गोदान' का स्थापत्य कृत्रिम रूप से सुसंघटित रहता तो अवश्य ही वह भारतीय जीवन के वैविध्य और ओंखों के सामने चलने वाली, अतः अस्पष्ट, परिवर्तन की प्रतिक्रियाओं की व्यस्तता का चित्रांगार नहीं बन पाता। बहुत पहले 'प्रेमाश्रम' में, फिर 'रगभूमि' में, प्रेमचन्द ने इन प्रक्रियाओं को पकड़ने की कोशिश की थी किन्तु तब वे पाठों के विलक्षण व्यक्तित्व के चित्रण और स्थापत्य के कृत्रिम बन्धन के अतिक्रमण की सामर्थ्य अपने में विकसित नहीं कर सके थे। 'गोदान' में अपने 'प्रौढ़ि-प्रकर्ष' के कारण प्रेमचन्द ने 'पुराण-रीति' का 'व्यतिक्रम' किया और हमें आश्चर्य नहीं करना चाहिए यदि हिन्दी के रूढ़िवादी विद्वान् इसे उनकी असफलता मान बैठे।

प्रेमचन्द के पूर्ववर्ती और समसामयिक उपन्यासकारों के लिए ही नहीं, स्वयं प्रेमचन्द के लिए भी, भाषा दुर्लभ विघ्न-पाषाण सिद्ध होती रही। इस सम्पूर्ण अवधि के हिन्दी-उपन्यासकार अंग्रेजी गद्य की बारीकियों को समझ सकने में असमर्थ थे, क्योंकि उनका अंग्रेजी का ज्ञान अत्यन्त और अधिकतर नहीं के बराबर था। जिस प्रतिवेशी भाषा, बँगला, के उपन्यासों से हिन्दी के लेखक उपन्यास-रचना की प्रत्यक्ष प्रेरणा पाते रहे, और ज्यादा तो उसके उपन्यासों के अनुवाद ही कर जाते थे, स्वयं उसका गद्य भी अनुकरणीय आदर्श नहीं उपस्थित करता था। उस पर भी संस्कृत गद्य का वह प्रभाव था जिसका मोह हिन्दी के लेखकों को छोड़ देना आवश्यक भी था, पर जिसकी ओर उनकी ललचाई आँखें टौड़ ही पड़ती थीं। श्रीनिवासदास प्रभृति, लेखक, जो उपन्यास को साहित्य के सार्थक और गम्भीर रूप की की दृष्टि से ग्रहण करते थे, नाटक के कल्याणकर प्रभाव के परिणामस्वरूप उपन्यासों में भी स्वाभाविक भाषा में कथोपकथन प्रस्तुत करते थे, किन्तु अपनी ओर से वर्णन करने का अवसर मिला नहीं कि उनका गद्य संस्कृत के गद्य-काव्य की विडम्बना करने लग जाता था। किशोरीलाल गोस्वामी-जैसे पाठकों के मनोरंजनार्थ लिखने वाले उपन्यासकार में भी हम भाषा-सम्बन्धी यह भ्रान्त दृष्टिकोण पाते हैं।^१ यदि अपवाद हैं तो देवकीनन्दन खत्री, जो निष्प्राण पर निरादम्बर गद्य लिखते थे और निस्सन्देह इसीलिए हर-दिल-अजीब बन सके थे। बाद के बहुतेरे ऐयारी और तिलस्म वाले उपन्यासों में भी लच्छेदार भाषा मिलती है। देवकीनन्दन खत्री की लोकप्रियता और सफलता की चाह रखने वाले लेखक यह नहीं समझते थे कि खत्री जी का रहस्य सुरंग और लखलखा नहीं था बल्कि भाषा की वह सादगी थी जो अमोघ सिद्ध होती थी। प्रेमचन्द ने, जिन्होंने अपने समय के असंख्य युवकों की तरह देवकीनन्दन खत्री की

१. बाद तक हिन्दी-उपन्यास में गद्य का वह रूप देखने को मिलता रहता है—'प्रसाद' और 'निराशा' में अपने प्रकट रूप में और चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' एवं नन्दकिशोर सिन्हा में अन्तिम साँस लेता हुआ।

पुस्तकें चाब से पढ़ी थीं, भाषा की इसी सादगी को शैली की विशिष्टता में रूपान्तरित और उन्नत किया था। यह प्रेमचन्द के लिए तब सम्भव हुआ जब उन्होंने उर्दू-भाषा का आकर्षक दोष, जवानदराजी का मोह, कठिनाता से, पर कठोरतापूर्वक, धीरे-धीरे विलक्षण छोड़ दिया। 'गोदान' में प्रेमचन्द की शैली उर्दू-भाषा की आलंकारिकता के निर्मोक्त से सर्वथा मुक्त हो गई है। 'गोदान' की महानता का; स्थापत्य-कौशल के अतिरिक्त, शैली मुख्य कारण है—वह शैली जिसकी ओर ध्यान भी नहीं जाता, यहाँ तक कि विद्वानों ने उसका उल्लेख भी अनावश्यक समझा है, यों भाषा की सादगी के नाम पर चलते-चलाते प्रशंसा के कुछ शब्द भले कह दिए हों।

प्रेमचन्द के समसामयिक सुदर्शन भी प्रेमचन्द की तरह उर्दू से हिन्दी में आये थे। उन्हें और 'कौशिक' को निरपवाद रूप से 'प्रेमचन्द-स्कूल' के लेखकों के रूप में स्मरण किया जाता है।^१ वे वस्तुतः प्रेमचन्द की तरह मुहावरेदार, चलती, सरल और टक्काली भाषा लिखते थे, पर इनकी भाषा के ये गुण विशिष्ट शैली स्तर पर कभी नहीं पहुँच सके। फलतः प्रेमचन्द के साथ इन गल्पकारों की तुलना ऊपर से दीख पड़ने वाली समानता के आधार पर ही की जा सकती है।

प्रेमचन्द के समकालीनों में इनसे कहीं अधिक उल्लेखनीय हैं जयशंकर 'प्रसाद'^२ और बेचन शर्मा 'उग्र', जिनके 'स्कूलों' की भी चर्चा हिन्दी के साहित्यिक इतिहास की पाठ्य-पुस्तकों में अवश्य कर दी जाती है। ये दोनों ही उपन्यासकार विरोधाभास के विलक्षण दृष्टान्त हैं: कान्य और नाटक में परम आदर्शवादी बने रहने वाले 'प्रसाद' 'कंकाल' में घोर प्रकृतवादी का रूप ग्रहण कर लेते हैं और सुधार की भावना से लिखने की प्रतिज्ञा करने वाले 'उग्र' वर्जित विषयों पर लिखकर 'घासलेटी',^३ अर्थात् तथाकथित अश्लील साहित्य के रचयिता के रूप में पाठकों के प्रिय और सम्पादकों के कोप-भाजन बनते हैं। इन दोनों उपन्यासकारों ने जीवन के सर्वो को उद्घाटित करने का निभीक साहस दिखाया था—प्रथम ने सत्य का श्वासावरोध करने वाली फीलपॉवी भाषा में और दूसरे ने पच्चेबाज के 'जोश'^४ के साथ। इनके विषय की यथार्थता इनकी भाषा की

१. सुदर्शन ने केवल कहानियाँ लिखी थीं, कौशिक भी कहानीकार के रूप में ही प्रसिद्ध थे जबकि 'मी' तथा 'भिलाखिनी' नामक उनके दो उपन्यास भी हैं। 'भिलाखिनी' 'हिन्दी पुस्तक-साहित्य' में कहानी के अन्तर्गत निर्दिष्ट है किन्तु यह गलत है, वह उपन्यास है न कि कहानी-संग्रह।
२. 'प्रसाद' के 'तितली' और 'इरावती' नामक उपन्यास सर्वथा महत्व-रहित हैं। उन्हें केवल 'कंकाल' के कारण ही उपन्यासकार के रूप में स्मरण किया जा सकता है।
३. 'घासलेटी साहित्य' का प्रयोग अश्लील साहित्य के अर्थ में, कदाचित् 'उग्र' के बारे में ही सर्वप्रथम किया गया था। इस शब्द के निर्माण का श्रेय, जहाँ तक मेरा अनुमान है, बनारसीदास चतुर्वेदी को है। शब्द भौंटा और ग्राम्य है पर बोरे दिनों तक उसने सनसनी खूब फैलाई थी। प्रस्तुत लेखक के निबन्ध-संग्रह 'दृष्टिकोण' में साहित्य में अश्लीलता और ग्राम्यता पर सामान्य रूप से और 'उग्र' पर विशेष रूप से विवेचन किया गया है।
४. 'उग्र' ने अपने बहुत बाद के एक निबन्ध में, जो प्रयाग से प्रकाशित होने वाले 'कर्म योगी' में छपा था, 'जोश' को साहित्य का बहुत बड़ा गुण सिद्ध किया था। 'जोश' इस प्रसंग में उन्हीं का शब्द है, उसकी महिमा अवश्य नहीं मानी गई है।

अप्रत्ययता के कारण मारी जाती है और उपन्यासकार के रूप में ये उस महत्त्व के अधिकारी नहीं बन सके जिसके आसानी से बन सकते थे।

‘प्रसाद’ अपनी अलंकृत शैली के कारण बाद की पीढ़ी के उपन्यासकारों के द्वारा अनुकृत नहीं हुए, यद्यपि यथार्थवाद, मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद और साम्यवादी यथार्थवाद की द्विविध धाराओं में, विकसित हुआ। ‘उग्र’ की नाटकीय शैली का असफल अनुकरण कोक-साहित्य के कुछ लेखकों ने किया, किन्तु उनमें न तो उनके आदर्श लेखक की सोद्देश्यता थी, न मर्मभेदी दृष्टि, जिनसे शैली की कृत्रिमता या विषय की तथाकथित अश्लीलता अंशतः क्षम्य हो जाती हैं।

प्रेमचन्द के ‘गोदान’ का अनुकरण असम्भव प्रायः कार्य था और वह हुआ भी नहीं। किन्तु उसके पूर्व के प्रेमचन्द का स्वर ही अनुकरण हुआ। हिन्दी के कुछ महत्त्वपूर्ण और अधिकतर साधारण उपन्यासकारों के लिए प्रेमचन्द ने एक सुगम मार्ग उद्घाटित कर दिया था। ‘देहाती दुनिया’ के लेखक शिवपूजनसहाय ऐसे उपन्यासकारों में। भेष हैं राधिकारमणप्रसाद सिंह, चतुरसेन शास्त्री, प्रफुल्लचन्द्र ओझा ‘मुक्त’, अनूपलाल मण्डल और भगवतीचरण वर्मा भी इस श्रेणी में परिगणनीय हैं।

हमने हिन्दी-उपन्यास-साहित्य को चढ़ाव के पार कर लिया है और उसके शिखर ‘गोदान’ को तनिक ठहरकर, ध्यान के साथ, देखने में समय लगाया है। शिखर के इस पार का देश हमारे लिए इतना परिचित, इतना समीप है कि हम उसकी बहुत-सी बातों को देख भी लेते हैं तो सम्यक् पर्यवस्थिति के अभाव में समझ नहीं पाते। पर इतना तो है ही कि यहाँ रेत है तो हरियाली की भी कमी नहीं है, गहूँ और टलदल हैं तो छोटी-मोटी चोटियाँ भी जरूर हैं।

१९३६ में प्रेमचन्द का ‘गोदान’ प्रकाशित हुआ था; १९३६ में ही जैनेन्द्र की ‘सुनीता’ प्रकाशित हुई थी। प्रेमचन्द ने अपने दशाधिक उपन्यासों की उपलब्धि को एक ओर रखकर ‘गोदान’ में व्यापक से व्यापकतम भारतीय जीवन को विषय के रूप में आकलित किया। जैनेन्द्र ने प्रेमचन्द की, और अगर प्रेमचन्द की नहीं तो समस्त हिन्दी-उपन्यास-साहित्य की, उपलब्धि का प्रत्याख्यान करने का मौलिकतापूर्ण साहस दिखाया और ‘गोदान’ के रचयिता प्रेमचन्द से उन्हें सबसे अधिक प्रशंसा और प्रोत्साहन मिला। जैनेन्द्र ने गाँव, खेत, छुली हवा और सामाजिक जीवन के विस्तारों को छोड़कर शहर की गली और कोठरी की सभ्यता को व्यक्ति के आन्तरिक जीवन की सुस्थियों और गहराइयों को, और भी पहले से अपने उपन्यासों का विषय बनाना शुरू कर दिया था। ‘सुनीता’ में उपन्यासकार मरजीवा ने सबसे गहरी डुबकी लगाई थी। पश्चिम के मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों की-किंवदन्ती सुन रखने वाले हिन्दी के आलोचकों ने जैनेन्द्र के उपन्यासों पर फायद का प्रभाव घोषित कर अपनी पण्डितमन्यता को सन्तुष्ट किया; स्वयं जैनेन्द्र ने ईमानदारी का परिचय देते हुए सदैव इस आरोपित प्रभाव को अस्वीकार किया। सत्य भी यही है कि व्यक्ति-केन्द्रित होने पर भी जैनेन्द्र के उपन्यासों में मनोविश्लेषण की प्रणाली की छाया भी नहीं है। जैनेन्द्र में, वस्तुतः, हिन्दी ने एक शरच्चन्द्र के अभाव की पूर्ति पा ली। हिन्दी-भाषी क्षेत्र के पिपितस्तु पाठक

1. प्रकाशन-काल-सम्बन्धी ऐसी समस्त सूचनाओं के लिए मेरे पास सुजय आकर-ग्रंथ है ‘हिन्दी पुस्तक-साहित्य’। यदि उसमें छोटी-मोटी भूलें भी हों तो उनसे बेसी कोई हानि नहीं होगी, क्योंकि मैं अपने इस प्रबन्ध में प्रवृत्तियों के निरूपण के लिए ही प्रयास कर रहा हूँ, विवरण तो बहुत कम ही दे पाया हूँ।

उन दिनों राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियों के कारण और अपनी सांस्कृतिक एवं बौद्धिक वयःसन्धि के फलस्वरूप, अपरिणत, कुण्ठाग्रस्त और मायुक्ता के शिकार थे। प्रेमचन्द ने शरच्चन्द्र की तरह लैण भाव को अपने मन में अपनी अवधि कबूल की थी।^१ कुछ जायावादियों ने, विशेष रूप से गौख जायावादियों ने, काव्य के माध्यम से शरच्चन्द्र की अभु-पंकित मायुक्ता का समावेश हिन्दी में किया था, पर वह अपर्याप्त सिद्ध हुआ था। उनकी अव्याख्येय पीड़ा की तुलना में जैनेन्द्र के आत्म-पीड़न सुख के लोभी पात्रों की कारुणिकता लूव ही लोकप्रिय हुई। फिर भी यह उल्लेखनीय है कि इस फन के उस्ताद शरच्चन्द्र की अनूदित पुस्तकें इस जमाने में जितनी संख्या में बिकीं उनकी तुलना में जैनेन्द्र की भी लोकप्रियता नगण्य थी।

यदि जैनेन्द्र ने 'परख' या 'व्याग पत्र' आदि उपन्यास हो लिखे होते, और 'सुनीता' नहीं लिखी होती, तो वे शरच्चन्द्र की जाया-मात्र बनकर रह जाते। किन्तु जिस तरह 'गोदान' लिखकर प्रेमचन्द अपने दूसरे उपन्यासों की औसत से अच्छी साधारणता से बहुत ऊपर उठ सके थे, उसी तरह जैनेन्द्र 'सुनीता' के लेखक के रूप में शरच्चन्द्र की जाया से अधिक महत्त्व के अधिकारी बन जाते हैं। सुनीता की नग्नता को कम मानकर यशपाल ने 'दादा कामरेड' लिखा था और शायद उसे ही सुनीता मानकर द्वारिकाप्रसाद ने, हाल में, 'घरे के बाहर' लिख डाला है, किन्तु नग्न सुनीता की प्रतिमा गढ़ने में जैनेन्द्र ने जैसा तरुण-कौशल प्रदर्शित किया है वह महान् उपन्यासों में भी क्वचित् कुत्रचित् ही देखने को मिल पाता है।

जैनेन्द्र की भाषा की भी बहुत बड़ी विशेषता है उसकी सादगी, किन्तु वह न तो देवकी-नन्दन खत्री, सुदर्शन और कौशिक की भाषा की सादगी है, न प्रेमचन्द की ही। पहले वर्ग के उपन्यासकारों की तुलना में जैनेन्द्र की भाषा की सादगी में प्रत्यभिज्ञेय वैशिष्ट्य है; प्रेमचन्द की सहज सरलता के विपरीत जैनेन्द्र में सचेष्ट असचेष्टता है। जैनेन्द्र के गद्य की शैली उनकी भाषा के इसी गुण से रूप ग्रहण करती है, किन्तु असचेष्टता की अतिशयता के कारण बार-बार पाठक का ध्यान आकृष्ट करती है और लेखक के गुर, ढंग के रूप में पहचान में आ जाती है। जैनेन्द्र सत्य को स्वयं बोलने के लिए छोड़कर सन्तुष्ट नहीं रह जाते, जैसा प्रेमचन्द अपनी वाद की रचनाओं में सहज भाव से करते थे, बल्कि सत्य पर अपनी धार चढ़ाकर सामने रखते हैं। फलतः विषय के सत्य की तीक्ष्णता शैली की तीक्ष्णता के कारण गौख पड़ जाती है और समूची कृति क्षति-ग्रस्त हो जाती है।

१९१६ में 'सौन्दर्यापामक' लिखकर ब्रजनन्दनसहाय ने उल्लेखनीय व्यक्तिपरक उपन्यास प्रस्तुत किया था। १९२३ में अवधनारायण का मायुक्ता-प्रधान उपन्यास विमाता प्रकाशित हुआ था। जैनेन्द्र के मायुक्ता-प्रधान व्यक्तिपरक उपन्यासों में वे धाराएँ समन्वित हो गई हैं। बाद के कुछ उपन्यासकारों ने जैनेन्द्र की मायुक्ता और शैली का अनुकरण किया पर वे हिन्दी के अत्यन्त गौख उपन्यासकार हैं।^२

जैनेन्द्र पर न तो फ्रायड का ही प्रभाव था, न अन्य पाश्चात्य साहित्यिक धाराओं का ही। जैनेन्द्र के साथ और बाद में ऐसे प्रभावों का आधिक्य दीख पड़ता है।

१. प्रेमचन्द्र ने अपने एक निबन्ध में इसका स्पष्टता के साथ निर्देश किया है। दृष्टव्य—प्रेमचन्द : कुछ विचार।

२. उदाहरणार्थ, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, सियारामशरण गुप्त आदि।

१९३२ में कृपानाथ मिश्र का 'प्यास' शीर्षक उपन्यास प्रकाशित हुआ था, जिसमें आधुनिक अंग्रेजी उपन्यासकारों और अंग्रेजी गद्य की प्रमुख विशेषताएँ सफलतापूर्वक सन्निविष्ट थीं। जेम्स जॉयस और बर्मीनिया बुल्फ के युगान्तरकारी प्रयोगों का इस उपन्यास में बड़े अधिकार के साथ समावेश किया गया था। फिर 'अज्ञेय' ने 'शेखर : एक जीवनी' में कुछ कायद, काफ़्का-एरिंग, हेबेलाक एलिस और कुछ लारेंस से अनेक उपादान लेकर जेनराड की प्रत्यग्दर्शन-प्रणाली का उदाहरण उपस्थित किया। 'अज्ञेय' इस उपन्यास में न तो प्रत्यग्दर्शन-प्रणाली के कठिन स्थापत्य का निर्वाह कर पाते हैं, न उपन्यास के मुख्य पात्र के प्रति-निर्लिप्तता का। उनके सद्यःप्रकाशित उपन्यास का नाम, 'नदी के द्वीप', 'चेतना के प्रवाह' का रूपान्तर है। 'नदी के द्वीप' हिन्दी का एक उल्लेख्य मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास है। जिस डी० एच० लारेंस की कविताएँ कष्टस्थ और समय-असमय उद्धृत करते 'नदी के द्वीप' के पात्र यकते नहीं, यदि उसकी स्पष्टवादिता का यतांश भी 'अज्ञेय' में होता तो वे हिन्दी के लारेंस कहलाने के अधिकारी होते—और यह कम गौरव की बात न होती।^१ इलाचन्द्र जोशी ने 'प्रेत और छाया' में मनोविश्लेषण-विज्ञान के कुछ प्रचलित पारिभाषिक शब्दों का चर्वित-चर्वण किया है किन्तु इस विज्ञान की प्रणाली का लाभ उपन्यास के लिए वे उठा नहीं पाए हैं। 'अज्ञेय' और इलाचन्द्र जोशी की तुलना में द्वारिकाप्रसाद ने 'घरे के बाहर' में मनोविश्लेषण की शास्त्रीय प्रणाली अपनाई है और 'रोगी का इतिहास' (Casebook) ही तैयार कर दिया है। द्वारिकाप्रसाद ने 'अज्ञेय' की तरह मौन जीवन के तथ्यों पर कवित्वपूर्ण शैली और वर्णनों का रेशमी आवरण नहीं रखा है, न ताली की सरास से शयनागार की झोंकी-भर दिखाकर निर्मथिता का श्रेय लेने की कोशिश की है। किन्तु, दूसरी ओर, खल्वाट् शैली के कारण उनका उपन्यास अधिकतर 'रोगी का इतिहास'-मान बनकर रह जाता है। यह निःसंदिग्ध है कि इन सभी कृतियों में केवल 'नदी के द्वीप' में ही यन्-तन् हिन्दी का ऐसा दृढबन्ध, प्रीष्ठ और परिष्कृत गद्य मिलता है जिसमें अंग्रेजी गद्य का उत्कर्ष आत्मसात् हो गया है।

विदेशी साहित्य की साम्यवादी धारा ने भी हिन्दी के समसामयिक उपन्यासकारों को प्रभावित किया है। साम्यवादी विचार-धारा को यशपाल ने अपने बहुसंख्यक उपन्यासों में अन्तर्भुक्त करने का प्रयास किया है, किन्तु वे घूम-फिरकर व्यक्त की उस वर्जित परिधि में बँध जाते हैं, जिससे बचकर सामूहिक जीवन का चित्रण करने का सिद्धान्त साम्यवादी लेखक दुहराते रहते हैं। साम्यवादी दृष्टिकोण से लिखे गए राहुल सांकृत्यायन के ऐतिहासिक उपन्यास भी उपन्यास कम और नवीन दृष्टि से पुनर्निर्मित इतिहास अधिक हो गए हैं। हिन्दी के साम्यवादी साहित्यिक किसान-मजदूर के लेखक रूप में प्रेमचन्द की वीर-पूजा करते हैं। इस वर्ग के सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने सचमुच ही आश्चर्यजनक ज्ञान और अनुभव के साथ लिखा भी है। उनके बाद किसी उपन्यासकार ने किसान-मजदूर-वर्ग से सम्बद्ध उल्लेख्य उपन्यास नहीं लिखा है—घोर साम्यवादी उपन्यासकारों ने भी नहीं।

हिन्दी-उपन्यास की एक ही अन्य ऐसी धारा है जो क्षीण होने पर भी विचार के योग्य है। वृन्दावनलाल वर्मा, सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला', राहुल सांकृत्यायन और हजारीप्रसाद द्विवेदी

१. 'शेखर : एक जीवनी' और 'नदी के द्वीप' पर मैंने तनिक विस्तार से त्रैमासिक 'साहित्य', जनवरी १९३२, में विचार किया है।

ने ऐसे ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं जिनसे हिन्दी में स्काट, राखालदास बंधोपाध्याय या मुन्शी के अभाव की पूर्णतः पूर्ति हो जाती है। किन्तु उपन्यास के लिए इतिहास का एकमात्र महत्त्व यह है कि वह विषय को बहुत दूर पर रखकर अवलोकनीय बना सकता है। अब जब तक इस दृष्टिकोण से ऐतिहासिक उपन्यास नहीं लिखे जाते तब तक उनका विशेष महत्त्व नहीं माना जा सकता।

शिवचन्द्र, उपेन्द्रनाथ 'अश्क', रामचन्द्र तिवारी, विष्णु प्रभाकर, देवराज—और ऐसे तो अनेक दूसरे नाम हैं—हिन्दी-उपन्यास को बना-बिगाड़ रहे हैं। यह नव-निर्माण की अनिवार्य प्रक्रिया है।



ऐतिहासिक उपन्यास

आरम्भिक

इतिहास का अर्थ है इति-इ-आस यानी 'यह ऐसा हुआ।' उपन्यास का अर्थ ही है 'नवलिका' (नौबले > नाविल) या कादम्बरी। पहला घटना का यथार्थ वर्णन है। दूसरा कल्पना का रोचक रम्य विलास है। तो क्या दोनों में कोई मौलिक विरोध है? क्या यथार्थ की गौर-मिट्टी से ही हमारी कल्पना नहीं बनती? और हमारे सपनों का कुछ असर हमारे यथार्थ के निर्माण पर पड़े बिना रहता है? और फिर ऐतिहासिक उपन्यास एक कला-कृति भी है। यानी कलाकार व्यक्ति की मेधा और मार्मिक भावना से जनकर नया रूप और रंग दिखलाने वाला समाज-दर्शन। कलाकार व्यक्ति समाज-निरपेक्ष नहीं और न ही समान व्यक्तियों से अप्रभावित रहा है।

मेरा विचार ऐतिहासिक उपन्यास की सृजन-समस्या के इस मौलिक अन्तर्द्वन्द्व पर कुछ कहना है; जिसमें मेरे पढ़े हुए इतिहास-वृत्तान्त और उन पर लिखे गए आख्यानो की बात भी आ जायगी। साथ ही अंग्रेजी, हिन्दी, मराठी, बंगला, गुजराती और अन्यान्य देश विदेशी ऐतिहासिक उपन्यासों की चर्चा भी होगी। ऐतिहासिक उपन्यास की समस्याएँ भी इसी में आयेंगी।

इतिहास का दर्शन

हेगेल की एक पुस्तक इस नाम से मैंने पढ़ी थी। बाद में मार्क्सवादियों की ऐतिहासिक मौलिकवाद की व्याख्याएँ विशेषतः लेनिन-एंगेल्स की, और नव्य आदर्शवादी क्रोचे और तर्कवादी रसेल की भी इस विषय में गवेषणाएँ और मंतव्य मैंने पढ़े हैं। एंगेल्स ने हेगेल के आदर्शवादी इतिहास दर्शन के विरोध में 'एण्टी-ज़हरिंग' में लिखा है—“The Hegelian system as such was a colossal miscarriage. It suffered from an internal and insoluble contradiction.” हेगेल एक ओर इतिहास को निरा विकास मानता है और दूसरी ओर इसी को चरम सत्य भी कहता है। यह परस्पर-विरोधी विधान है। मैं इस नतीजे पर पहुँचा हूँ कि जैसे मैंने अपनी एक कविता में लिखा था—

मानव, क्या तेरा इतिहास ?

ज्यादह आँसू, थोड़ा हास

रक्तपात साम्राज्य-विनाश,

चक्र-नेमि-क्रम पुनर्विकास !

इतिहास की प्रगति द्वन्द्वात्मक निश्चित है। परन्तु इसके विषय में तीन तरह के मत-विश्वास बहुप्रचलित हैं। एक मत को हम आवर्तवादी कहें। इनके अनुसार इतिहास की पुनरावृत्ति होती रहती है। हम पुनः लौटकर वहाँ पहुँचेंगे जहाँ पहले थे। और इस तरह से मनुष्य से कृतित्व का सारा दायित्व और सारी महत्ता खीनकर किसी अज्ञात, रहस्यवादी शक्ति (ईश्वर, कर्म, नियति,

प्रकृति या वो कुछ भी उसे कहें) के हाथों उसे सौंप देना है। इस मत के लोग पुनरुज्जीवनवादी होते हैं। उनके अनुसार फिर से हिन्दू या आर्य 'पद-पादशाही' का साम्राज्य हो सकेगा, या राम के राज्य की पुनरावृत्ति हो सकेगी। इन संकीर्ण पुनरुत्थानवादियों के तर्क से यदि कोई यह कहे कि पुनः 'कृषवन्तो विश्वम् बौद्धम्' हो जायगा या कि फिर से मुसल्लों की सल्तनत या गोरों की कम्पनीशाही भारत में आ जायगी, तो लोग हँसने लगेंगे। परन्तु सामाजिक मनोविज्ञान के अनुसार जीव की यह पुनः मूल की ओर जाने की वृत्ति (पट्रैविज़्म) एक प्रबल स्फूर्तिदायक प्रवृत्ति है। कहना नहीं होगा कि यह इतिहास-दर्शन चाहे कितना ही आदर्शवादी हो, कितना अवैज्ञानिक और अयथार्थ है। कलियुग के बाद फिर से प्रलय होगी और हज़रत नूह की किस्ती में सिर्फ़ आदम और हौआ मौज करेंगे, यह मानना अणु-युग में एक मजाक-मात्र है।

इसी आदर्शवादी पुनरुज्जीवनवादी वृत्ति को घटनाओं की तर्क-प्रतिष्ठा देकर और वैज्ञानिकता का बुर्का पहनाकर टायनबी-जैसे इतिहास-वेत्ता भी एक दूसरी दृष्टि इतिहास के बारे में देते हैं। वह है उत्थान-पतन की आवृत्ति, प्रतीत्य-समुत्पाद की तरह लहरियों का कार्य-कारण-परम्परा की तरह एक के बाद दूसरी का आना, यही इतिहास का सत्य है। इसमें भी मनुष्य केवल तरंगों पर के फेन-बुद्बुद की भोंति उठकर फूट जाते हैं। 'वे केवल महा मिलन के चिह्न की तरह बचे हैं।' यह वैसे तो बहुत-कुछ तर्क-संगत इतिहास-दर्शन जान पड़ता है, परन्तु यह पहले दर्शन की भोंति निराशावादी न होने पर भी स्थिति-स्थापकवादी दर्शन अवश्य है। इसमें मानवी प्रगति के लिए कोई प्रयोजन, संस्कृति की निरन्तर ऊर्ध्व गति का कोई अभिप्राय नहीं दिखाई देता। हमारे कई साहित्यिकों ने जैसे पहली शैली अपनाई थी, दूसरी शैली भी कम प्रमाण में नहीं अपनाई गई है। इस विचार-सरणि में सबसे बड़ा दोष यह है कि महापुरुषों या स्फोटक घटनाओं की संगति कैसे लगाई जाय !

इतिहास का एक तीसरा दर्शन भी है जो ऊपर के दोनों दर्शनों के ग्राह्य को ग्रहण करके, इतिहास और व्यक्ति-मानव या मानव-समूह के सम्बन्धों को अधिक वैज्ञानिक ढंग से देखने का यत्न करता है। अब इतिहास कोई महाकाल की तरह हौआ नहीं है, और न ही एक महासागर की तरह सदा हिलोरेँ मारने वाला, पर उसी सीमा की मर्यादा में रहने वाला पंचतत्त्व में से एक महाभूत-मात्र है। अब इतिहास मनुष्य-निर्मित, सुनिर्दिष्ट, दिशा-युक्त गति-विधि है। काल मनुष्य की चेतना की मर्यादा ही नहीं, चेतना-सापेक्ष तत्त्व है—बुद्धिगम्य और परिवर्तनक्षम। अँग्रेजी कवि आर्टेन ने जैसे कहा था :

‘दि सैट्स थाफ टाइम

आर प्लास्टिसीन इन माइ हैंड !’

यानी काल-घटिका की रेती के कण क्षण-क्षण पर चुपचाप खिसकने वाले मनुष्य के बस के बाहर के निमिष-मात्र नहीं। परन्तु वह मेरे (मनुष्य के) हाथों से निरन्तर रूपाकार ग्रहण करने वाले ‘प्लास्टिसीन’ (मूर्ति बनाने की गीली मिट्टी की भोंति एक अर्द्ध-धन पदार्थ) की तरह हैं। यानी मनुष्य इतिहास का निर्माता भी है। यह नई भावना उन्नीसवीं सदी की औद्योगिक क्रान्ति के बाद सामने आई। और यह इतिहास बनाने वाले कोई गिने-चुने महापुरुष-मात्र ही नहीं, जमात-की-जमात, वर्ग-के-वर्ग, यूथ-के-यूथ भी इतिहास बना सकते हैं—यह नया तथ्य फ्रांसीसी, रूसी, चीनी और अन्य क्रान्तियों से उपलब्ध हुआ है। यह नया इतिहास-दर्शन इतिहास की गति को

द्वन्द्वात्मक मानता है, यानी यह प्राचीन के सर्वोत्तम का समाहार कर नित-नवीन की सृष्टि करता है। यह गति केवल चक्राकार या सर्पिल नहीं पर शंखाकार (स्पाइरल) है।

भारतीय इतिहास से उदाहरण

पहली इतिहास-दृष्टि के अनुसार भारत में वैदिक आर्यों का राज्य फिर से होगा, या जैसे सावरकर ने ११ मई १९५२ को पूना की एक सभा में 'अमिनव भारत-समाज' के उत्सव में कहा—“हमारे पूर्वजों ने जिस सिन्धु नदी के किनारे स्नान सन्ध्या की, वह फिर से 'गंगे जैव गोदे जैव' हमारे अखण्ड भारत में मिलेगी और महाराष्ट्रवासियों ने भीमा नदी में जिन घोड़ों को पानी पिलाया उन्हें सिन्धु नदी में बाकर पानी पिलाया—वही यह कार्य फिर से करेंगे।” कोई भी विवेकी व्यक्ति सहज कहेगा कि यह कोरी कल्पना-मात्र है।

दूसरी इतिहास-दृष्टि के अनुसार गुप्त-मौर्य साम्राज्य उठे, गिरे; पटान-मुगल, रजपूत-मराठे-सिल-राज्य उठे, गिरे; अंग्रेजों का राज्य हुआ और वह भी नहीं रहा—यों हर साम्राज्य जो उठेगा अवश्य गिरेगा और इसलिए यह गर्व व्यर्थ है कि 'यूनानो-मिस्र-रूमा सब उठ गए जहाँ से।' और अब हम ही शेष हैं। इस तरह का चिन्तन हमें कहीं भी प्रगति में आस्था और विश्वास नहीं जगाता, उल्टे हममें एक प्रकार से 'ततः किम्' वाली अकर्मयत्ता जगाता है।

इसलिए तीसरी आकृति बहुत-कुछ सही है, यानी आज जो हम हैं, यानी भारतीय संस्कृति है, वह इतिहास के प्रभाव से फटी हुई नहीं है। इतिहास हमारे लिए केवल 'भूमियों' से भरा या खण्डित पाषाणों से भरा अजायबघर नहीं है। उससे हमें स्फूर्ति ग्रहण करनी है। मानव के अल-साहस और विक्रम तथा जीवन के प्रति दृढ़ निष्ठा का पाठ सीखना है, पर उसी में रम नहीं जाना है। उतना ही काफी नहीं है। पीछे देखना है इसलिए कि आगे भी बढ़ना है, वरना वह केवल पीछे देखना ही हो जायगा। प्रगति परा गति हो जायगी। यत्तमान को भूत से तोलना बेकार है। होंगे हमारे पुरखे बड़े योरमिल, पीते होंगे वे मग-मर घी, पर उससे हमें क्या ! सारा इतिहास निरी गपवाजी नहीं है, परन्तु वह आज के यथार्थ की तुलना में बहुत-कुछ कपोलकल्पित अवश्य लगता है। मनुष्य को इतिहास ने बनाया, उसी तरह मनुष्य भी इतिहास बनाता है और हर क्षण यह किया चल रही है। यह नहीं कि स्वातन्त्र्य-युद्ध का जो कुछ इतिहास था वह १८५७ या १९०४ या १९१६-२० या '३० या '४२ में गनकर '४७ में आकर समाप्त हो गया। आगे कुछ होने ही वाला नहीं है, यह मानना भूल है। वह निरन्तर-विकसनशील, चिरन्तन गतिमान, सततोर्ध्वगामी प्रक्रिया है। इतिहास, यों किसी एक विभूति-विशेष या सन् संवत्-विशेष की जागीर नहीं, उनकी तालिका-मात्र भी नहीं। विभूति-पूजकों को यह भी उदाहरण इतिहास में मिलेंगे कि कल की विभूतियाँ आज की 'विभूति' (राज्य)-मात्र हैं, तो कल के राज-कण आज के राज-कण बनते जा रहे हैं। रेडियम घूरे पर ही तो पाया था मदाम क्यूरी ने।

प्रा० गं० ब० ग्रामोपाध्ये ने अपने मराठी लेख 'ऐतिहासिक फादम्बरी : काही विचार' (नवभारत, फरवरी १९४६) में कुछ महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठाये हैं। उनके अनुसार—(१) ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना ऐसे काल में होती है जब समाज में गत इतिहास के लिए आदर और श्रद्धा होती है। (२) इतिहास में कल्पना और भावना का रंग मिला हुआ नहीं होता। उसका सत्य-दर्शन यथासम्भव वस्तुनिष्ठ होता है। परन्तु उपन्यास में सत्याभास-मात्र होता है।

(३) अतः ललित कृति में ऐतिहासिक सत्याभास का क्या अर्थ है ? उपन्यासकार उस समय की दन्तकथाएँ, जन-विश्वास आदि जानता है और उस काल के रम्याद्भुत वातावरण में डूब जाता है। इतिहास की घटनाओं के रूखे विवरण में वह नहीं पड़ता। (४) ऐतिहासिक उपन्यास में पात्र काल्पनिक होते हैं परन्तु प्रतिनिधि-रूप होते हैं। लेखक की कल्पना को भी इतिहास के बन्धन रहते हैं। (५) इस प्रकार से ऐतिहासिक यथार्थता एक भिन्न प्रकार की यथार्थता है। उसे यथार्थवादी रचनाओं की आलोचना की कसौटी से हम नहीं जाँच सकते। उसमें यथार्थवाद से अधिक अद्भुत रम्यतावाद ही होता है। इतिहास का यथार्थ आज के यथार्थ से अधिक रम्याद्भुत होता है। (६) इतिहास की मर्यादा कुछ दशकों तक या शतियों तक सीमित नहीं है। भारत का विभाजन और महात्माजी का निर्वाण आदि घटनाएँ ऐतिहासिक महत्त्व की हैं। उन पर आधारित ललित कृति भी ऐतिहासिक कहलायगी।

अब इस विचारधारा में दो-चार बातें बहुत विवाद्य हैं। ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना केवल ऐसे समय में नहीं होती कि जब समाज-मन में प्राचीन के प्रति बहुत अधिक अज्ञा-भाव हो। इससे उल्टे कई बार यह एक सामाजिक हामोन्युसता का भी लक्षण माना गया है कि वर्तमान हत-बल और हत-बोरे अवस्था में केवल प्राचीन की पूजा की जाय, अतीत की ओर मुड़ा जाय और पुनरुज्जीवन का नारा दिया जाय।

दूसरी विवाद्य बात यह है कि मानव की यथार्थता क्या एक ऐतिहासिक सत्य नहीं है, क्या वह एक प्रगतिशील तत्त्व नहीं है ? इतिहास की यथार्थता भिन्न है, और सामाजिक यथार्थता भिन्न है, ऐसा नहीं माना जा सकता। जो आज की यथार्थता है वह आगामी कल का इतिहास बनेगा। हमारी सामाजिक वास्तविकता के निर्माण में इस ऐतिहासिक तथ्य का बहुत बड़ा हाथ है। हमारा चिन्तन-मात्र देश-काल के इन निरन्तर बदलते हुए सोंचों से बँधा है और इसी कारण वह स्वतन्त्र इस अर्थ में नहीं है कि वह एकदम समाज-निमुल या समाज-निरपेक्ष हो जाय।

तीसरी विचारणीय बात यह है कि ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक का दृष्टिकोण क्या हो ? क्या वह पुनरुज्जीवनवादी की भाँति केवल इतिहास में रम जाय, या वह वर्तमान और भविष्यत् का भी ध्यान रखे ? 'वाणभट्ट की आत्मकथा' (इस युग के हिन्दी के श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास) की आलोचना में मैंने 'प्रतीक' में लिखा था, जिसका भाव यह था कि इस उपन्यास में यह डर है कि उस सामन्तकालीन मुमुक्षु संस्कृति के प्रति पाठक के मन में मोह न उत्पन्न हो जाय।

यह देखने के लिए कि भारतीय इतिहास के विभिन्न कालखण्डों पर हमारे उपन्यासकारों ने कहाँ तक क्या और कैसे लिखा है उनकी एक तालिका देना आवश्यक है। यहाँ मैं उन्हीं उपन्यासों की सूची दे रहा हूँ जो मैंने पढ़े हैं और जिनका नाम इस समय स्मृति से मुझे याद है। भारतीय इतिहास के कालखण्डों पर हिन्दी, भराठी, बँगला, गुजराती उपन्यासकारों की रचनाओं के नाम देकर आद में उन भाषाओं में ऐतिहासिक उपन्यास के ऐतिहासिक क्रम-विकास का उल्लेख है :

प्राग् ऐतिहासिक युग तथा आदिम वैदिक युग—‘संवर्ष’, ‘सवेरा, गर्जन’ (भगवतशरण उपाध्याय) ‘बोल्गा से गंगा’ की आरम्भिक कहानियाँ (गहुल सांकृत्यायन), मुद्दों का टीला (रंगेय राघव); लोपामुद्रा (क० मा० मुन्शी)।

रामायण-महाभारत-पुराण-काल—महाकाव्य-खण्डकाव्य-जैसे आख्यान-काव्य और

चरित-प्रधान पद्य-रचनाएँ बहुत हैं, उपन्यास कम। कुछ नाटक भी मिलते हैं परन्तु उपन्यास प्रायः नहीं हैं। परशुराम (क० मा० मुन्शी), उत्तरा (एक पुराना मराठी उपन्यास) अपवाद हैं। वैसे महामारत को 'उग्र' जी ने 'साहित्य-संदेश' के उपन्यास-अंक से पूर्व के अंक में विश्व का एक श्रेष्ठ उपन्यास कहा है। रांगेय राव कृष्ण पर शायद लिख रहे हैं।

जैन-बौद्ध-प्रभाव के गुप्त-मौर्यादि युग—सम्राट् अशोक (वा० ना० शाह, मराठी से हिन्दी में अनूदित); शशांक, कल्या (रालालदास बन्द्योपाध्याय); बाणभट्ट की आत्मकथा (हजारीप्रसाद द्विवेदी); दिव्या (यशपाल); जय योधेय, सिंह सेनापति (राहुल सांकृत्यायन); समुद्रयुत्त (मिश्रबन्धु); चित्रलेखा (भगवतीचरण वर्मा); वैशाली की नगर बधू (चतुरसेन शास्त्री); अम्बपाली (भटनागर) (अन्तिम तीन उपन्यास इतिहास से अधिक उस काल के वातावरण पर आश्रित हैं ।)

मध्य-युग और मुस्लिम राज्यकाल—पाटण्णी प्रभुता, गुजरातनो नाथ, कालवाघेरना, पृथ्वीवल्लभ (क० मा० मुन्शी); कर्लकविप, गड आला पण सिंह गेला (ह० ना० आये); देवी चौपुरानी, आनन्द मठ, दुर्गेशनन्दनी (बंकिमचन्द्र); नाथ माधव की कादम्बरीमय शिवराही और पेशवाई की बीस नाविलें (वि० वा० हड़प); अकबराचे वेद साधन (मराठी); प्रभावती (निराला); जेयुक्रिस्त; बेगमात के आँधू; मुगल-दरबार-रहस्य; बीर ब्रजसाल; रानी सारुधा और हरदौल (दीर्घ कथाएँ); चित्तौड़ की पद्मिनी; महाराणा प्रताप; शिवाजी आदि । (इनमें से अधिकांश ड्यूमा, स्कॉट रेनल्ड्स से प्रभावित उपन्यास रहस्य और रोमांच के प्रेमियों की रचि के ऐयारी-तिलिस्मी उपन्यासों की कोटि के, या विभूतिगूजक उपदेशपूर्ण उपन्यासों के ढंग पर हैं)। वृन्दावनलाल जी के उपन्यास गड़-कुण्डार, मृगनयनी, अचल मेरा कोई, कचनार इसी युग के सम्बन्ध में हैं।

अंग्रेजी राज्यकाल और वर्तमान काल—मॉरों की महारानी लक्ष्मीबाई (वृन्दावन-लाल वर्मा); चन्द्रशेखर, (बंकिमचन्द्र चट्टोपाध्याय); पथ के दाबेदार (शरत्-चन्द्र); 'दि कन्फेशन ऑफ ए ठग'; शृङ्गेरी-मठ (गोआ में पुर्तगाली अत्याचारों पर मराठी उपन्यास); काला पानी (सावरकर); कंठपुर (राजाराव का गाधीजी के असहयोग आन्दोलन पर अंग्रेजी उपन्यास); मुल्कराव आनन्द के तीन अंग्रेजी उपन्यास स्वाधीनता-आन्दोलन के विषय में; जीने के लिए (राहुल जी का महायुद्ध पर जाकर लौटने वाले सिपाही पर उपन्यास); इन्दुमती (सेठ गोविन्ददास का काम्रेस के इतिहास पर उपन्यास); वैसे चार अध्याय, सुनीता, शेखर, टेड़े-मेड़े रास्ते में भी आतंकवादी आन्दोलन का एक चित्र है, पर वह एकांगी है; राष्ट्रीय आन्दोलन पर साने गुरुजी के दो उपन्यास; सन् १८२ के आन्दोलन पर मराठी में ४ (प्रभहरा, शाकुन्तल; अमावस्या, कान्तिकाल); हिन्दी में देशद्रोही (यशपाल); पैरोल पर (बंकेन्द्रनाथ गौड़) आदि और बंगाल

के अकाल पर मन्वन्तर (ताराशंकर कन्दोपाध्याय), महाकाल (अमृतलाल नागर) और नोआलाली के दंगे पर छद्म वहाँ घुमकर लिखा हुआ मराठी उपन्यास 'सुनीता' (बिबलकर) बहुत अच्छे हैं। 'पूर्वकबीक कालोख' (इङ्गप की बापान-चिरोधी युद्धकालीन कथा मराठी में है) और भारतीय भाषाओं में शायद विदेशों के ऐतिहासिक प्रसंगों पर बहुत कम मौलिक लिखा गया है। वैसे राहुल जी का 'मधुर स्वप्न' अपवाद है।

ऊपर दी हुई तालिका किसी भी प्रकार से सम्पूर्ण या यथाक्रम नहीं है। जैसे नाम याद आते गए, मैं लिखता गया हूँ। इसमें बहुत से लेखक या उनके ग्रन्थों के नाम छूट गए हों, यह हो सकता है।

अब मैं एक-एक करके भाषाओं में ऐतिहासिक उपन्यास का क्या क्रम रहा है उसकी प्रवृत्तियों का संक्षिप्त इतिहास देता हूँ।

अंग्रेजी तथा अन्य यूरोपीय भाषाएँ—

अंग्रेजी में उपन्यास बहुत बाद में शुरू हुए। उनसे पहले गद्य में निबन्ध विकसित थे। सनातनिक था कि आरम्भिक उपन्यासों पर भी निबन्ध की छाया गहरी हो। फिर भी फ्रांसीसी उपन्यासों के प्रभाव में घटना-बहुल ऐतिहासिक उपन्यास अधिक लिखे जाते थे, जैसे वाल्टर स्कॉट के उपन्यास या फ्रान्स में ड्यूमा के उपन्यास। इन उपन्यासों का अच्छा मसौदा ई० एम० फाल्टर ने अपने 'आस्पेक्ट्स आफ दि नावल' में उड़ाया है। ए० वालपोल ने भी 'इंग्लिश नावल एरड नावलस्ट्स' में इन्हें उच्च कोटि के उपन्यास नहीं कहा है। बल्कि बाद के बहुत से भीरोत्पादक बीमल-रौद्र रस वाले उपन्यासों का जनक इन्हीं उपन्यासों को माना है। माना कि कुतूहल-वृद्धि इन उपन्यासों में बराबर होती रहती है, परन्तु वह आधुनिक जासूसी उपन्यासों की भौति क्षणिक प्रभाव मन पर डालती है।

इनसे अधिक स्थायी प्रभाव डालने वाले ऐतिहासिक उपन्यास चरित्र-प्रधान हैं जैसे ताल्स्ताय का 'वार एरड पीस' या डिकेन्स या विक्रम हर्गो या अत्याधुनिक अलेक्सी ताल्स्त्वा के उपन्यास। इनमें इतिहास के जिस कालखण्ड का चित्रण है वह बहुत ईमानदारी और बारीकी के साथ किया गया है। आधुनिक अंग्रेजी लेखक राफाएल सावायानी ने भी इसी प्रकार के ऐतिहासिक रोमान्स पुनरुज्जीवित करने का यत्न किया है। परन्तु इन उपन्यासों में सोवियत उपन्यास-लेखकों-जैसा दिशा-विशेष का आग्रह (टेंडेन्सनेस) नहीं दिखाई देता। अलेक्सी ताल्स्त्वा का उद्देश्य यद्यपि आयवन दी टेीबल के काल पर लिखना रहा है फिर भी उसमें युद्धकालीन सोवियत उपन्यासों की भौति, घृणा का संगठित प्रचार, नहीं, यद्यपि विभूति-पूजा अधिक मात्रा में है। शोलोखोव के 'दौन' नदी-विषाक्त उपन्यास उल्लेखनीय हैं।

चाहे इस कारण से हो कि यूरोप-निवासी विशेष पुराण-पूजक नहीं या अन्य किसी कारण से, उन्होंने अपने देश के प्राचीन गौरव पर कम उपन्यास लिखे हैं—'पाम्पुआई के अंतिम दिन' या 'नार्मन-विजय' या डिब्रायली के दो-तीन उपन्यासों की भौति वे किसी घटना-विशेष से प्रभावित अधिक हैं। अधिकांश पश्चिमी उपन्यास सामाजिक अधिक हैं, ऐतिहासिक कम।

बंगाली—

बंकिमचन्द्र चट्टोपाध्याय, राखालदास बन्दोपाध्याय और अन्य उपन्यासकारों के जो अनुवाद

पढ़े हैं उनसे जान पड़ता है कि बंगाली स्वभाव की भावुकता और काव्यात्मकता इन उपन्यासों को अत्यन्त रोचक बनाने में सहायक रही हैं। उनमें रोमान्स का भाग अधिक है, यथार्थ का कम, फिर भी उनकी कल्पना और इतिहास के यथार्थ में सहज सम्मिलन जान पड़ता है। जैसे दूध और मिसरी। मुझे याद आता है कि रवीन्द्रनाथ के 'साहित्य' निबन्ध-संग्रह में 'ऐतिहासिक उपन्यास' पर एक परिच्छेद है, जिसमें इस प्रकार के लेखन में काव्यमयता का समर्थन करते हुए कवि-युग ने लिखा है कि इस प्रकार के लेखन में लेखक को अपने-आपको भुलाकर उस काल में प्रक्षेपित करना होता है, और उस काल के मग्न प्राचीन-स्वप्नों और पाषाण-स्तम्भों को लेकर पुनः नव्य-स्थापत्य निर्माण करना होता है। वाल्टर बैगेहोट नामक अंग्रेज समालोचक ने ऐतिहासिक उपन्यास की तुलना बहते हुए जल-प्रवाह में पड़ी हुई प्राचीन दुर्ग-मीनार की छाया से की है। पानी नया है, नित्य परिवर्तनशील है, परन्तु मीनार पुरानी है, अपने स्थान पर स्थित है। ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक की भी यही समस्या है कि उसके पैर तो इस जमीन पर हैं। वह सौँस इस युग और निमिष में ले रहा है, परन्तु उसका स्वप्न पुरातन है, और फिर भी नवीन है। एक ही ऐतिहासिक विषय पर विभिन्न युग के लेखक इसी कारण से विभिन्न प्रकार से लिखेंगे। रवीन्द्र-शरत्चन्द्र-ताराशंकर-माणिक बन्द्योपाध्याय की परम्परा में बहुत कम लोगों ने ऐतिहासिक कथानक चुने। जैसे डी०-एल० राय, मन्मथ राय आदि ने ऐतिहासिक नाटक अवश्य बहुत से लिखे हैं। वह भिन्न विषय है।

मराठी—

मैंने सर्वाधिक ऐतिहासिक उपन्यास अपनी मातृभाषा में पढ़े हैं। हरिनारायण आष्टे, नाथमाधव, वि०वा० हडप, चि०वि० वैद्य, वि०वा० भिडे और अन्य कई लेखकों के सैकड़ों उपन्यास मुझे याद आ रहे हैं। उनमें अधिकांश शिवकाल-सम्बन्धी हैं। जैसे कोरसईचा किल्लेदार और 'रूपनगच राजकन्या' और 'लाल वैरागीण' और 'अल्ला हो अकबर' और 'काला पहाड़' और 'पिवका बागुलजोवा' और 'नीरुदेवी' और न जाने कौन-कौन से वचपन में पढ़े हुए आख्यान याद आ रहे हैं। परन्तु अधिकतर उपन्यास रोमान्स और ऐयारी-तिलिस्मी प्रभाव वाले ही अधिक थे। किसी ने सचेतन रूप से इतिहास का अध्ययन उपन्यास में ढाला हो ऐसा नहीं जान पड़ता। इतिहास-संशोधकों की एक गौरवशाली पीढ़ी महाराष्ट्र में हो गई—राजवाड़े, खहे, पारसनीस, भाडारकर आदि। और उसी परम्परा में रियासतकार सरदेसाई, दत्तोवामन पोतदार, न० र० फाटक, केन्द्रे, भ० छु० देशपांडे और अन्य कई व्यक्ति कार्य कर रहे हैं। परन्तु इनके परिश्रम और अध्ययन को उपन्यास का आवरण बहुत कम लोगों ने पहनाया। उपन्यासकार सामाजिक समस्याओं से ही उलझते रहे। खांडेकर, माडखोलकर, पु० भ० देशपांडे, बोकीस, करेरकर, शिखाडकर, गारेकर, निवलकर, मालतीबाई बेडेकर गीता सारे आदि की सब कृतियाँ सामाजिक हैं। परन्तु ना०सी० फडके ने एक-दो ऐतिहासिक उपन्यास आरम्भ में लिखे थे। और सब तो केवल हरिनारायण आष्टे का नाम लेते हैं और उसके बाद वह सोता भी उसी तरह सूख गया जैसे बंगाल में राखाल बन्द्योपाध्याय के बाद। इसका प्रधान कारण हमारे उपन्यास पर पश्चिम के उपन्यास का पड़ा हुआ प्रभाव है। आधुनिक उपन्यासकार इतिहास की अपेक्षा अनतिदूर वर्तमान से प्रेरणा अधिक लेता है, ऐसा जान पड़ता है। वह अध्ययन से भी कतराता जान पड़ता है और उसकी बहुमत्तवा लेखनी त्वरा से अधिक काम लेती है।

गुजराती—

‘सरस्वतीचन्द्र’ को वैसे ऐतिहासिक उपन्यास एक दृष्टि से कह सकते हैं, परन्तु प्रधान नाम इस दिशा में कन्हैयालाल मुन्शी का है। उन्होंने अपने आत्मचरित में स्पष्ट लिखा ही है कि वे छद्म नाम के उपन्यासों से रचपन में बहुत प्रभावित रहे हैं। अतः उनके सभी उपन्यासों में पात्रों की, घटनाओं की, चरित्रों की पुनरावृत्ति-सी जान पड़ती है। इतिहास की दृष्टभूमि मानो एक परदा है जो पीछे से हटा लिया जाता है और वही प्रणय, वीरता, आदि भावनाओं का संग्राम बराबर चलता रहता है। फिर भी मुझे उनकी काल‘वापेली’ कृति अनन्य लगती है। ‘पृथ्वी-वल्लभ’ भी भली प्रकार से एक श्रेष्ठ उपन्यास है, जिसमें नाटकीय गुण प्रधान हैं। परन्तु ‘राजा-विराज’ ‘जय सोमनाथ’ आदि उनकी इधर की कृतियों में स्पष्ट पुनरुज्जीवनवादी (रिवाइवलिस्ट) स्वर है। उन्होंने सोमनाथ की भूमिका में स्वयं लिखा है—“यह शैली का अन्तर २५ और ५२ वर्ष के पुरुष के विचारों का अन्तर है।” वह उपन्यास-रस की उतनी ही हानि करता है जितना राहुलजी के ऐतिहासिक उपन्यासों में साम्यवादी प्रचार का अप्रच्छन्न आरोपित यत्न। यह बात मैंने ‘सिंह सेनापति’ की ‘विशाल भारत’ में आलोचना करते हुए लिखी थी। स्व० मेवाणी के ‘खोरात तारा वहेता पाणी’-जैसे उपन्यास अधिक बलवान् और कलापूर्ण जान पड़ते हैं।

हिन्दी—

हिन्दी में अन्य भारतीय भाषाओं की तुलना में उपन्यास बहुत बाद में शुरू हुए और संख्या में भी कम हैं। उनमें भी सामाजिक अधिक हैं। ऐतिहासिक उपन्यास आरम्भ में तो अनूदित ही अधिक मिलते हैं। बंगाली से बंकिम के, राखाल बन्धोपाध्याय के, मराठी से हरिनारायण आप्टे या बालचंद्र नेमचंद शाह के। मौलिक ऐतिहासिक उपन्यास लिखने का यत्न न प्रेमचंद ने किया न ‘प्रसाद’ ने, न उनके पूर्ववर्ती देवकीनन्दन खत्री या गोपालराम गहमरी ने। ‘निराला’ जी की ‘प्रभावती’ वैसे एक अपवाद है। पं० शुक्देवविहारी मिश्र ने भी गुप्त काल पर एक उपन्यास लिखा है, परन्तु उसे सफल उपन्यास नहीं कहा जा सकता। साहित्य के इतिहास में संस्मरणीय ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक केवल चार-पाँच ही हैं और वे हैं : राहुल सांकृत्यायन; भगवतशरण उपाध्याय (जिनकी उपन्यास से अधिक बड़ी कहानियाँ हैं); हजारीप्रसाद द्विवेदी; यशपाल; रामेश्वर राय; चतुरसेन शास्त्री; और इन सबमें गुण और परिमाण दोनों दृष्टियों से सर्वाधिक और अच्छा लिखने वाले श्री वृन्दावनलाल वर्मा। ‘कचनार’ की आलोचना दिल्ली रेडियो से मार्च १९४८ में करते हुए कहा गया था कि वर्माजी जनतंत्र के युग के उपन्यासकार हैं। उनकी भाषा-शैली जैसी सादी और प्रवहमान है उनकी विषय-वस्तु का आदर्श भी वैसा ही सहज और प्राकृत है। यह उनके व्यक्तित्व की विशेषता है; यही उनकी कृति की भी विशेषता है। उनकी रचनाओं में हजारीप्रसाद जी का वाय्वैदग्ध्य या यशपाल या राहुलजी का सोद्देश्य मत-प्रचार नहीं मिलता, इतिहास के प्रति निर्भय प्रामाणिकता का भगवतशरण या रामेश्वर राय का सा आग्रह भी नहीं मिलता, तो भी उनकी सबसे अच्छी विशेषता यह है कि वे अपनी भूमि के निकट का ही विषय चुनते हैं, उससे बाहर नहीं जाते। बहुत कम लेखकों में अपनी मर्यादा का इतना अच्छा भान होगा। हिन्दी के लिए विशाल ऐतिहासिक क्षेत्र खुला पड़ा है—मध्यभारत-राजस्थान की गाथाएँ, बिहार, मध्य-प्रदेश, उत्तर प्रदेश के प्राचीन आख्यान कोई नये लेखक छूते ही नहीं, इसका आश्चर्य है। प्रेम के सस्ते त्रिकोण से त्राण मिले तब न ! अब हिन्दी के एक ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक वृन्दावन-

साल बर्मा को उदाहरण के तौर पर ले लें और गुण-दोष-विवेचना करें तो मेरी अल्प मति में बर्मा जी के ऐतिहासिक उपन्यासों के निम्न गुण हैं—

- (१) अपनी विषय-वस्तु का गहरा और सन्निकट परिचय, अध्ययन और गवेषणा ।
- (२) जनतांत्रिक दृष्टि । पात्रों को कहीं भी अतिमानुष नहीं होने दिया जाता, न सर्व-साधारण पाठकों का ध्यान ही भुलाया जाता है ।
- (३) उपन्यास की रोचकता के लिए आवश्यक कुतूहल बनाए रखने वाली घटनाओं का सुम्पन ।
- (४) भाषा-शैली में प्रादेशिक रंग ।
- (५) चरित्र-चित्रण में पात्रों के परस्पर-सम्बन्धों का ध्यान और निर्वाह ।
- (६) प्राकृतिक वर्णनों तथा युद्धादि घटनाओं के वर्णनों में कहीं भी अनावश्यक विस्तार की कमी ।

(७) देश की उठती हुई स्वाधीनता की चेतना का ध्यान । यानी परम्परा को पीटने या प्राचीन को उत्तम कहने का मोह डालते हुए भविष्य की ओर भी स्फूर्तिदायक इंगित ।

(८) किसी भी रस के चित्रण में (उदाहरणार्थ शृङ्गार, करुणा या वीर) अतिरेक की ओर झुकाव नहीं । भङ्गीले रंगों की अपेक्षा सौम्य रंगों का अधिक उपयोग ।

(९) चरित्रों की रेखाएँ दृढ़ और स्पष्ट, कभी-कभी बहुत स्थूल भी । जिससे प्रत्येक पात्र की विशेषता, दूसरे से भिन्नता स्पष्ट हो जाती है । 'मृगनयनी' में यही विशेषता है ।

(१०) पूरा उपन्यास पढ़ जाने के बाद उस काल के वातावरण का सजीव पुनर्निर्माण सफल जान पड़ता है जैसे 'गणकुण्डार' या 'लक्ष्मीबाई' में ।

इनके कुछ सामान्य दोष यह हैं :

१. काव्यात्मकता की कमी । वर्णन-शैली के अधिक 'इतिवृत्तात्मक' होने से रस-भंग ।
२. संवाद में नाटकीयता अधिक होने से कहीं-कहीं कुत्रिमता ।
३. पात्रों के मन के अन्दर स्वयं उपन्यास-लेखक पैठता जान पड़ता है । उन पात्रों के व्यवहार या आचार से उनके मनोविकार अधिक व्यक्त नहीं होते ।
४. तीन-चार उपन्यास पढ़ लेने पर जान पड़ता है कि काफी जल्दी में वे लिखे गए हैं । कुछ पुनर्संपादन से वे अधिक सँवरे-से जान पड़ते ।
५. इतिहास के साथ कहीं तक स्वतन्त्रता ली जानी चाहिए यह एक विवादास्पद विषय हो सकता है । परन्तु कहीं-कहीं ऐसा लगता है कि वह ली गई है और उपन्यास में सहज रोचकता लाने मात्र के लिए ।

इस कारण से वृन्दावनलाल जी की रचनाओं से जो आशाएँ हमारे मन में जगती हैं वे इस प्रकार से हैं—किसी भी उपन्यासकार के लिए कोई दण्डक (या नियम) बना देना उचित नहीं । वह अपने संस्कार, शिक्षण, आदर्श और विचारों के अनुसार ही इतिहास को देखेगा और उसका कलात्मक पुनर्मूल्यांकन करेगा । फिर भी चूँकि वृन्दावनलालजी बुन्देलखण्ड की माटी की सौधी पौष पहचानते हैं, हमारा आग्रह है कि 'मुसाहिबजू' की भाँति पिछले ३० वर्षों में बुन्देलखण्ड में जो सामाजिक-आर्थिक-सांस्कृतिक परिवर्तन हुए हैं उन्हें जेतना के पुँह से सुनवाई । 'भौंसी की महारानी लक्ष्मीबाई' की भाँति वे एक दूसरा बड़ा उपन्यास इन गए तीस वर्षों के गाँव-

शहरों में कुन्हेलों की दो-तीन पीढ़ियों में हुए परिवर्तनों पर लिखेंगे तो हिन्दी को ही नहीं विश्व-साहित्य को एक अमर यथार्थवादी कृति की भेंट मिलेगी। उसमें बेजितनी प्रादेशिकता ला सकें लायें। मराठी में दो-तीन कोंकण के किसान जीवन पर लिखे उपन्यासों के पीछे बोट दिये गए हैं, शब्दों-मुहावरों के अर्थों और स्थान-नाम, रीति-रिवाजों पर वैसी ही चीज इसमें हो।

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक की शैली

ऐतिहासिक उपन्यास की विषय-वस्तु का विचार ऊपर बहुत किया जा चुका। अब उसके फलेवर यानी शैली को ध्यान में लें तो यह पता चलेगा कि विषय-वस्तु से शैली अवश्य निर्धारित होगी। कहीं-कहीं उपन्यास-लेखक को कुछ है कि वह आचार-शास्त्रीय या दार्शनिक चर्चा में उलझे, परन्तु वह इस सीमा तक नहीं जैसे आचार्य चतुरसेन शास्त्री ने अपने उपन्यास 'वैशाली की नगर-वधू' में अन्त में 'भूमि' में पृष्ठ ७६३ पर कहा है—“वास्तव में ऐतिहासिक कान्वों, उपन्यासों और कहानियों का इतिहास की सीमा तक उल्लंघन करने के कारण इतिहास-कुल से विच्छेद कर दिया गया है। यह केवल भारतीय साहित्य की ही बात नहीं है, पाश्चात्य साहित्य में भी ऐसा हुआ है। इतिहास के 'विशेष सत्य' और साहित्य के भी 'चिर सत्य' के सिद्धान्तों पर हम थोड़ा विचार करेंगे। 'चिर सत्य' ऐसे साहित्य का प्राण है।..... इतिहास की विशिष्ट सत्य घटनाओं का उसे पूरा ज्ञान नहीं होता। होने पर भी वह ज्ञान-भूम्भकर उनकी उपेक्षा कर सकता है, क्योंकि उसका काम तात्कालिक घटनाओं की सूची देना नहीं, तात्कालिक समाज-प्रवाह का वेग दिखाना होता है।” यह कथन कितना भ्रातिपूर्ण है यह कहना आवश्यक नहीं है। आचार्य चतुरसेन शास्त्री एक 'इतिहास-रस' की सृष्टि करके वेश्याओं का इतिहास पृ० ८५३ से ८५६ तक देते हैं और अपने उपन्यास की भाषा-शैली के बारे में पृ० ८६३-६४ पर कहते हैं—“उपन्यास में लगभग दो सहस्र नये पारिभाषिक शब्द आए हैं। जिनका प्रचलन चिर-काल से भाषा-प्रवाह में समाप्त हो गया है।...भाषा और भाव, सब मिलाकर प्रस्तुत उपन्यास सर्वसाधारण के पढ़ने योग्य नहीं है। परन्तु हिन्दी भाषा और भारतीय संस्कृति से परिचित होने के लिए यह उपन्यास प्रत्येक शिक्षित भारतीय को दस-बीस बार पढ़ना चाहिए। खासकर उच्च सरकारी अफसर, जो अंग्रेजी, भाषा के पण्डित और अंग्रेजी सम्यता के अधीन हैं, अपनी टेबुल पर इस उपन्यास को अनिवार्य रूप में डाल रखें और निरन्तर इसे पढ़ते रहें तो उन्हें मौलिक भारतीय विचारधारा अपने रक्त में प्रवाहित करने में बहुत सहायता मिलेगी। उचित तो यह है कि भारतीय सरकार ही यह आदेश जारी कर दे और उपन्यास की एक-एक प्रति अपने अफसरों की टेबुल पर रख देने की व्यवस्था कर दे।” संक्षेप में, ऐतिहासिक उपन्यास क्या नहीं होना चाहिए इसका परम उदाहरण यह ७८७ पृष्ठों का 'बुद्ध-कालीन इतिहास-रस का मौलिक उपन्यास' (जो सन् १६४६ में बना है) है। १६२२ के 'शशांक' से अभी तक हम क्या आगे नहीं बढ़ पाये हैं ?

बौद्धकाल पर और शुभ मौलिकाल पर कितने उत्तम उपन्यास लिखे गए हैं इनका उदाहरण देखना हो तो राजालालदास वन्द्योपाध्याय के 'शशांक' उपन्यास को देखिए, जिसे रामचन्द्र शुक्ल ने अनूदित किया था, १६२२ में। यद्यपि रामचन्द्र शुक्ल ने मूल लेखक की कृति को अन्त में बदल दिया है, फिर भी मूल का आनन्द इस उपन्यास में सुरक्षित है। उदाहरण कहाँ तक दें। पृ० २१४-२१५ पर श्रुत-वर्णन देखिए :

“वर्षा के अन्त में गंगा बढ़कर करारों से जा लगी है। नारों का वेड़ा तैयार हो चुका है। नौसेना सुशिक्षित हो चुकी है। हेमन्त लगते ही बंग देश पर चढ़ाई होगी। सामान्य सैनिक से लेकर यशोधवल तक उसका होकर बाढ़े का आसरा देख रहे थे। वर्षाकाल में तो सारा बंग-देश जल में डूबकर महा समुद्र हो जाता था, शरद् ऋतु में जल के हट जाने पर सारी भूमि कीचड़ और दलदल से ढकी रहती थी। इससे हेमन्त के पहले युद्ध के लिए उठ और की यात्रा नहीं हो सकती थी।”

और पृ० ३६७ पर जन साधारण की उत्सवप्रियता का यह सरल संक्षिप्त वर्णन—
“पाटलीपुत्र में आज बड़ी चहल-पहल है। तोरण-तोरण पर मंगलवाद्य बज रहे हैं। राजपथ रंग-विरंग की पताकाओं और फूल-पत्तों से सजाया गया है। दल-के-दल नागरिक रंग-विरंगे और विचित्र-विचित्र वस्त्र पहने टोल, झोंक आदि बजाते और गाते निकल रहे हैं। पहर-पहर-भर पर नगर में तुमुल शंखध्वनि हो रही है। धूप के सुगन्धित धुएँ से छाए हुए मन्दिरों में से नगाड़ों और घण्टों की ध्वनि आ रही है। आज सम्राट् माधवगुप्त का विवाह है।”

‘शंशाक’ या ‘करुणा’ में लेखक अवान्तर वादविवाद या उपदेशों में नहीं उलभता।

‘निराला’ की प्रभावशाली में पृ० ६३ पर लेखक बीच में ही अपने स्वाभाविक आवेश से कह उठता है—“हाय रे देश ! कितने फूल इस प्रकार सामयिक प्रवाह में चढ़कर दृष्टि से दूर अँधेरे में बहते हुए अदृश्य हो गए, पर किसी ने तत्त्व-रूप को न देखा; सब बाहरी चहल-पहल में भूले रहे—इतिहासवेत्ताओं के सत्य के झुलावे में आश्वस्त। यह अँधेरा चिरन्तन है।... देश अँधेरे में है, प्रकाश नहीं दीख पाता...” इत्यादि। इसे आरम्भिक ‘निवेदन’ में निरालाजी ने ‘रोमायिटिक उपन्यास’ कहा है और “अभी उस रोज भी डाक्टर रामविलास के लेख में इसके उद्धरण आये हैं। भाषा और भाव की दृष्टि से पुस्तक मध्यम या उच्च कक्षाओं में रखने योग्य है। यदि अधिकारी ध्यान दें तो हिन्दी के साथ सहयोग और सराहनीय...” लिखा है। यह सफल ऐतिहासिक उपन्यास नहीं है।

राहुलजी की रचनाओं में भी ‘सिंह सेनापति’ और ‘जय यौधेय’ अधिक सफल ऐतिहासिक कृतियाँ थीं। ‘मधुर स्वप्न’ में तो कई स्थल अवान्तर चर्चा से भर गए हैं। यथा पृ० ५१ पर का यह उद्धरण देखिए :

“अबकी लिखाबक्य ने हठात् पूछ दिया—अर्थात् जिस प्रकार हमारे यहाँ एक पुरुष की बहुत सी पत्नियाँ होती हैं, वहाँ इससे उल्टा होता है।

मजदूर—इसमें क्या आश्चर्य है ? देश-काज-भेद से हर जगह के सदा-चारों में भेद होता है। एक जगह जो बात निषिद्ध है, वही दूसरी जगह विहित।

कबालू—क्या स्त्री-पुरुषों के सम्बन्ध में यह शिक्षा हिन्दी-आदि बुद्ध ने भी दी थी।

मित्रवर्मा—नहीं, बुद्ध ने तो उच्च श्रेणी के शिष्यों के लिए स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध निषिद्ध कर दिया था। इसलिप् उनके उच्च श्रेणी के अनुयायी स्त्री-पुरुष अविवाहित रहते हैं।

मजदूर—मानी ने भी अपने उच्च अनुयायियों को परिवार और पत्नी से असंग रहने का उपदेश दिया था। वचन-विचारक प्लाटोन ने बतलाया कि महान्

उद्देश्य को लेकर चलने वाले नर-नारियों को सम्पत्ति से ही मेरा-तेरा का सम्बन्ध नहीं हुआना होगा, बल्कि उनके लिए स्त्री में मेरा-तेरा का भाव होना भी हानिकारक है, क्योंकि स्त्री में केन्द्रित वह मेरा-तेरा का भाव फिर पुत्र-पुत्रियों में केन्द्रित हो जायगा, फिर उनकी सन्तानों में। मेरा-तेरा के लिए संसार में लोग क्या नहीं करते ? जगत्-कल्याण के लिए आदमी अपनी शक्ति को तभी पूरी तरह लगा सकता है, जबकि उसके पास अपनी सन्तान न हो।

कवात्—तो क्या प्लातोन ने भी साधु-साधुनी बन जाने का उपदेश दिया था ?

मज्दक—नहीं, प्लातोन व्यावहारिक विचारक था। उसने सोचा कि इन्द्रियों पर पूरी तरह से संयम विरले ही कर सकते हैं, इसलिए उसने स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध का विरोध नहीं किया, किन्तु उसने यह अवश्य बतलाया कि उच्च जीवन और आदर्श के अनुयायियों को अपने उद्देश्य में सफलता प्राप्त करने के लिए यह आवश्यक है, कि उनका स्त्री-पुरुष के तौर पर पारस्परिक सम्बन्ध भी मेरा-तेरा के भाव से मुक्त हो।

मित्रवर्मा—है यह बड़ा ही लोक-विद्रोहकारी आचार-विचार, किन्तु जनता के पथ-प्रदर्शकों के लिए जन-मंगल की भावना से प्रेरित परम स्वागियों के लिए यही एक व्यवहार-पथ दिखाई पड़ता है। मैं समझता हूँ, जोकरुद्धि से विरुद्ध मार्ग पर चलने के लिए अयरान में इस पर जोर न दिया जाता, यदि वहाँ पहले से ही भगिनी-विवाह, पुत्री-विवाह, मातृ-विवाह-जैसी प्रथाएँ प्रचलित न होतीं। लेकिन यह तो ऐसी चीज है, जिस पर अन्दर्जंगर का बहुत जोर नहीं है। वह इसको अप्रतिषिद्ध-भर मानते हैं, जीवन का लक्ष्य नहीं मानते।

मज्दक—मानव की प्रवृत्तियों को नीचे जाने से बचाना और उसकी सारी शक्ति को नवीन संसार के निर्माण में लगाना, यही हमारा उद्देश्य है। अकामेनू की पराजय के बाद अब समय आ गया है कि हम नये संसार की इढ़ नींव रखें। भीषण अकाल के बाद आज जनता सारे अयरान में भूख के कष्ट से मुक्त हो जल्दी-जल्दी अपने दोषों को छोड़ती जा रही है। आज उसकी भावना में जो भारी परिवर्तन देखा जा रहा है, क्या वह इसका प्रमाण नहीं है कि नये युग का आरम्भ हो गया है ? आज मनुष्य से पूछा जा रहा है कि विजयी अहुरमज्द के पथ पर कौन आना चाहता है ?

इस प्रकार से ऐतिहासिक उपन्यास की शैली में हिन्दी ने कोई विशेष प्रगति नहीं की है। इस विषय में अभी बहुत-सा कार्य करने को शेष है—संशोधकों को, औपन्यासिकों को और समीक्षकों को भी। ऐतिहासिक उपन्यास की समीक्षा में कौन से मानदण्ड हों, यह भी एक विचारणीय विषय है, जिसके संकेत ऊपर आरम्भिक चर्चा में हमने दिये हैं।

हिन्दी-कहानी यद्यपि प्राचीन कहानियों तथा पारम्पर्य शैली के निकट समान भाव से आभारी है, किन्तु इतना सब लौटा देने के पश्चात् भी उसके पास जो बच रहता है उससे उसकी मौलिक विकास-परम्परा का पूर्ण आभास पाने में सम्भवतः कठिनाई नहीं पड़ेगी। हिन्दी-कहानी एक ओर भारतीय चिन्तन की एक नई मनःस्थिति का प्रतिफलन होकर भी पिछले सम्पूर्ण वर्णन, मनोविश्लेषण, उद्देश्य तथा वस्तु-योजना की शृङ्खला में एक विलकुल नई कड़ी है; उसी तरह जैसे भारतेन्दु युग तथा परवर्ती साहित्य अपने नवीन विश्वासों के साथ साहित्य का एक नवीन विकास है। 'आदम' की एक अस्थि लेकर 'ईव' का निर्माण सम्भव हो सकता है, पर आधुनिक कहानी इस दिशा में इतनी विशाल परम्परा की उत्तराधिकारी होकर भी अपने पैरों पर खड़ी होने का दावा कर सकती है। उसमें कहीं भी प्राचीन बृहत्कथाओं की अस्थियाँ नहीं लगी हैं और न तो वके हुए इतिहास की छाया में पली छुईमुई का मादक संकोच तक आलंकारिक विलमाव ही उसे मिला है। उपदेश के निष्कर्ष का आग्रह भी उसे वहाँ से नहीं मिला है। भयभ्रता के लिए भी वह नरवाहनदत्त की ज्योड़ी पर नहीं गई है। दूसरी ओर पारम्पर्य परम्परा से एक सीमा तक रूपविधान की छाया पाकर भी वह अनूदित ही नहीं रही है। व्यक्तित्व-प्रधान निबन्धों तथा कहानियों को अपनी अभिव्यञ्जना का माध्यम बनाने वाले भारतेन्दु-युग के कलाकार अपनी शक्ति से अधिक सजग थे; उनके पास निब का कहने को इतना था कि पश्चिम की वस्तु की ओर देखने की फुरसत ही उनको नहीं थी।

प्रारम्भिक रचनाओं में यद्यपि विजातीय प्रभाव स्पष्ट देखे जा सकते हैं, किन्तु शीघ्र ही एक सर्वथा नई पद्धति का विकास हो जाता है। शुरु में एक साथ ही संस्कृत महाकाव्यों की वर्णन-परम्परा, उर्दू का तुलबुलापन तथा बृहत् कथानकों की टीली विलम्बित शैली देखने को मिलती है—ठीक वैसे ही जैसे उस पीढ़ी का आदमी अपने रहन सहन, वेशभूषा तथा मानसिक रक्तान में एक अजीब सम्मिश्रण था—मन उरका अमी भी पीछे दौड़ता था; समस्याएँ सामने थीं, पर इतनी उम्र नहीं थी कि उसे लाचार कर दें। नये आदमी का तब तक जन्म ही नहीं हो सका था, इसलिए नई कहानी की स्पष्ट रूप-रेखाएँ देख सकना असम्भव था। इतना कम नहीं था कि पुरानी लकीर तोड़ी जा रही थी और इसकी पहचान होने लगी थी। हिन्दी के संस्थापकों की रचनाएँ यद्यपि एक नई भूमि का संकेत दे रही थीं किन्तु किसी भी प्रकार वे मूल से विच्छिन्न नहीं थीं। नासिकेतोपाख्यान या प्रेम सागर की कृष्ण-सम्बन्धिनी कहानियाँ अपनी वस्तु (content) तथा अभिव्यञ्जना में परम्परा-प्राप्त थीं; किसी भी प्रकार की मौलिकता का दावा इनके लेखकों ने पेश ही नहीं किया। शार्बिल, कैप्टरबरी टेल्स या 'आर्थर' की कहानियों का जो प्रभाव इंगलिश साहित्य पर पड़ा हो पर ईसाई-पादरियों द्वारा हिन्दी में प्रकाशित कहानियों या सुसमाचारों की

शैली पर हमारे इन प्रथम लेखकों का प्रभाव कम नहीं था। फलतः एक विचित्र तरह का सौष्ठव उस समय की सभी रचनाओं पर छाया हुआ था। दूसरी ओर ईशा अल्ला खों की 'रानी केतकी की कहानी' पर पौराणिक शैली की जगह मध्यकालीन फिस्तागोई की छाप थी; कहानी का प्रवाह यहाँ भी क्षीण ही रहा। इन सभी कहानियों में एक विचित्र बात थी उनकी सामाजिक तटस्थता— एक अजीब-सा किस विलगाव तत्कालीन स्थितियों से। ऐसा स्पष्ट हो चला था कि बाद में भले ही कला और सौष्ठव का विकास चाहे जैसे हो सके, पर इस शैलीविहीन-गतिहीन कहानी का अन्त करने के लिए पहले इस तटस्थता का अन्त ही होना आवश्यक होगा। गदर के आसपास पैदा हुए इस नवीन वर्ग के उदासीन हाथों से यह कलम हटाने की आवश्यकता तब एकदम स्पष्ट हो गई थी।

यह कार्य शीघ्र ही हो भी गया। भारतेन्दु-युग में यद्यपि 'कहानी-कला'-जैसी किसी वस्तु का प्रादुर्भाव भले न हुआ हो किन्तु लघु कथानकों की वस्तु में आश्चर्यजनक परिवर्तन उभर अवश्य आए। राधाचरण गोस्वामी की 'यमलोक की यात्रा', भारतेन्दु का 'एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न' में महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर को दिया गया जवाब, 'जूसा पैगम्बर', आदि रचनाएँ अन्योक्ति पद्धति की सफल कहानियाँ थीं; जिनकी कथा वस्तु एकदम नवीन आचारों पर गठित हुई थी। यहाँ हम आधुनिक कथा को एक साथ ही महाकाव्यों तथा पुराणों की परम्परा से अलग नवीन दिशा में बहते देखते हैं। कलाकार की तटस्थता भंग हो गई है और वह मुखर भी हो गया है। पुरानी उपदेशात्मकता तथा गम्भीरतम आकृति की जगह स्वच्छ व्यंग्य का जन्म हुआ है जो इस युग की सबसे बड़ी विशेषता है। अन्योक्ति पद्धति में कही गई कथा यद्यपि थी यमलोक की या यमलोक की, किन्तु सच्चाई यह थी कि लेखक एक क्षण के लिए भी दुनिया के कड़ यथार्थ से तटस्थ नहीं हुआ था।

किन्तु जिस अर्थ में बाद में कहानी को लिया गया उसमें ये कथाएँ अब भी आती नहीं थीं। शैली की दृष्टि से अब भी हिन्दी-कहानी आधुनिक अर्थ में काफी पीछे थी। भारतेन्दु-युग तथा द्विवेदी-युग का सन्धि-काल हिन्दी के सभी क्षेत्रों में बाह्य प्रभाव-काल था। बैंगला के माध्यम से नई-नई शैलियाँ सभी क्षेत्रों में व्यवहृत हो रही थीं; हिन्दी-गल्प इसी प्रभाव में विकसित हुई और एक हद तक इस रास्ते पर चली भी। बीसवीं सदी के प्रारम्भ में ही रवीन्द्रनाथ की गल्पों का अधिभांश लिला जा चुका था; उनकी भावुकता, रहस्यात्मक कौतूहल-वृत्ति तथा सरल पिच्छल कथन-शैली ने आरम्भिक हिन्दी-कहानी पर कम प्रभाव नहीं डाला, और लेखक भी पत्र-पत्रिकाओं में अनूदित होकर आते रहे। इस काल में हिन्दी की भाव-व्यंजना तथा शैली दोनों ही एक भट्ठे से बदल गए पर वस्तु की दिशा में एक विचित्र दुविधा दिखलाई पड़ी। लेखक निश्चय नहीं कर पा रहे थे कि कौन सी राह पकड़ी जाय, कहानी का प्रारम्भ तो हो गया। गिनाने के लिए पं० रामचन्द्र शुक्ल ने हिन्दी की कहानियों की सूची भी दे दी किन्तु उस सूची में ऐसा एक भी लेखक न था, जिसने बाद में भी इस दिशा में जम्मेदार कार्य किया हो। इन कहानियों के कहने में भी एक मिश्रक का भाव दीखता है और यदि कहानी की कसौटी पर कसें तो सम्भवतः अपनी बोझिल (मोनोटनस) शैली के कारण ये काफी पीछे रह जायेंगी। इनमें से एक लेखक का भी विश्वास इस शैली पर ज़मता नहीं दीखता। इन सबके अलावा यहाँ वह भारतेन्दुयुगीन चेतना जो खो गई, उसकी तो चर्चा ही चलानी व्यर्थ है।

इतना होते हुए भी यह स्पष्ट था कि शीघ्र ही इस दिशा में नये प्रयोग होने जा रहे हैं; चिनगारियों बता रही थीं कि गर्भ में कुछ गम्भीर निष्कर्ष छिपा हुआ है। द्विवेदीकालीन एक-रस्ता का अन्त होने वाला था, इसका आमाम 'इन्दु' के प्रकाशन ने दे दिया। रचनात्मक साहित्य के लिए यह पत्रिका अधिक उर्वर प्रमाणित हुई। 'सरस्वती' तथा 'इन्दु' ने मिलकर नये लेखकों का जो मण्डल निर्मित किया, वह एक भूलक में बुझने वाला नहीं था। जयशंकर 'प्रसाद' की 'चित्राधार' और छायाकाल की रचनाएँ तभी प्रकाश में आईं। यद्यपि उन पर संस्कृत और बँगला का सम्मिलित प्रभाव था, पर इन सीमाओं को तोड़कर ऊपर उठने की शक्ति भी साथ ही लक्षित हो रही थी। प्रसाद अपने कालवर्ती सभी रचनाकारों से अधिक पुराने, अतिभावुक तथा छायावृत्तों होते हुए जो शीघ्र ही मुक्त और सशक्त होकर अगली पंक्ति में आ गए वह अपनी इसी सीमा लौंघने वाली प्रवृत्ति के कारण। यद्यपि इनकी पहली कहानी 'ग्राम' कहानी से अधिक स्केच ही लगती है किन्तु सन् १९११ तक विकसित हिन्दी कहानी को दृष्टि में रखते हुए इसकी सम्भावनाएँ काफी आशाप्रद थीं। बाद की इस काल की उनकी कहानियों पर बँगला प्रभाव स्पष्ट लगता है। 'तानसेन', 'रसिया वालम' इसी प्रभाव में रचित हुई थीं। एक अतीन्द्रिय भावुकता से उस समय का उनका साहित्य पूर्णतः प्रभावित है। अधिकांश कहानियाँ ऐतिहासिक हैं या सामाजिक होते हुए भी ऐतिहासिक भ्रमण में डूबी हुई हैं। तत्कालीन अन्य लेखकों में इस भावुकता का प्रासङ्ग्य उतना नहीं है, पर हैं वे भी एक सीमा तक इसी वर्ग की। एक विशेष प्रकार के बलिदान की 'दर्द' की छनक सभी कहानियों में भलकती है। श्री राधिकारमणप्रसाद सिंह, ज्वालादत्त शर्मा, कौशिक तथा चन्द्रधर शर्मा 'सुलेरी' की भ्रष्ट रचनाएँ तब सामने आ चुकी थी। 'कानों में कँगना' का स्मृत्याभाम, 'परदेसी' की विधवा की आकुलता तथा 'उसने कहा था' के लहना-सिंह की आत्मार्पण की कथना हिन्दी-कहानी के नये त्रिवे के लिए दी गई वह जल-धारा है जिसके बिना वह सौ ल्यायाओं में पलभर भी जीवित नहीं रह सकती थी। इन लेखकों ने प्रभाव चाहे जहाँ से लिया हो, शैली चाहे जिनकी पाई हो, पर अपने सहज पुलकित रसाद्रेक को लिये वे पूर्ण मौलिक ढीलने हैं। 'उसने कहा था' हिन्दी-कथा का जो एक माइल स्टोन बन सकी वह अपनी इसी विशेषता के कारण। यों अपनी समग्रता (डेटल इफेक्ट) में वह कहानी की सीमाएँ लोंचकर आगे बढ़ी ढीलती है; किन्तु सहज मानव-समवेदना का जो युग बाद में भारतीय कथा-साहित्य का प्राण बना उसकी पहचान यही हुई। 'उसने कहा था' के साथ हिन्दी-कहानी ने अपने विकास की नई मंजिल शुरू की। प्रसाद, कौशिक आदि की सब रचनाएँ तथा प्रेमचन्द की 'नरनिधि' काल तथा सामाजिक यगार्थ की साष्ट स्वीकृति के अलावा तब तक की सब रचनाएँ इसी मंजिल की प्राप्य हैं। बाद में आने वाली स्पष्ट सामाजिक तथा राजनीतिक चेतना से प्रभावित साहित्य की पृष्ठभूमि में रखने पर इनका ऐतिहासिक स्वरूप और निखरता है। मानवीय संवेदना का जितना भार आधुनिक कहानी को वहन करना पड़ रहा है वह उसकी शैलीगत विशेषता के कारण ही; इसलिए यहाँ तक आते-आते वह काफी निखर चुकी थी। अब यत्र-तत्र उसकी रूप-रेखा तथा शक्ति-समुलन की बातें भी सुन पड़ने लगी थीं। काफी सम्भावना थी कि कहानी अपने सामने फैले रास्तों में से कोई इच्छा रास्ता चुनकर आगे बढ़ गई होती—भावुकता, रहस्य-रोमांच, दर्शन, या इस तरह के और भी बहुत से विवरूप सामने आ चुके थे। इदयेश की अपार भावुकता से लेख गोपालगम गहमरी की जासूसी कहानियों तक कोई भी राह चुनी जा सकती थी।

कहानी कला के पारखी उसे एक ओर विशुद्ध कलात्मक अभिव्यञ्जना का प्रकार बनाने को उत्सुक थे; कुछ थे जो उससे पुराने उपदेश सुनने को कान लगाये बैठे थे; कुछ केवल कथा सुनने के आदी थे। बहुत कम ऐसे थे जो उसकी सम्भावनाओं के बारे में काफी दूर तक सोचते थे। ऐसी हालत में ऐसी सुन्दर शैली का भविष्य एक सीमा तक अस्पष्ट ही लगता था। इसी समय एक नये विश्वास के साथ प्रेमचन्द ने इस शैली को अपनी विचारधारा के प्रकटीकरण का माध्यम बनाया और कहानी की सम्भावनाएँ शतगुण कर दीं; उसे एक साधारण-सी शैली की सीमा से उठाकर जीवन के संघर्षों का एक प्रभावशाली अस्त्र बनाया। कहानी की सामाजिक उपयोगिता का उद्देश्य उभरकर सामने आने से सभी विकल्प मिट गए।

: २ :

प्रेमचन्द का प्रादुर्भाव हिन्दी-कथा-साहित्य की सबसे बड़ी घटना थी। इस घटना का महत्त्व ओंकार ने पहले कहानी-सम्बन्धी मुख्य धारणाओं पर विचार कर लेने से इस नवीन विकास के प्रति न्याय हो सकेगा। शैली की दृष्टि से पाश्चात्य कहानी काफी आगे थी; चरित्र-विकास की जगह वहाँ जीवन के क्षणों पर प्रकाश डालने की बात जोर पकड़ रही थी। वस्तुतः कहानी के छोटे कलेवर का ध्यान रखते हुए उसे उपन्यासों या प्रबन्ध-काव्यों की कथात्मक पूर्णता के विशाल कार्य से पृथक् रखना ही था। शैलियों की अपनी हैसियत के अनुसार अपने प्रकटीकरण के तरीके होने चाहिये; यह बात विश्वास के साथ वहाँ मानी जाने लगी थी; इसलिए एच० जी० वेल्स ने जब कहा कि कहानी भयंकर, रोमांचक चाहे जो-कुछ भी हो पर उसे यह सब तीस मिनट में ही होना है तब उसका तात्पर्य कथा से अधिक उसमें निहित धक्के (shocks & flashes) से ही था। ऐसी हालत में कथा उतनी महत्त्वपूर्ण नहीं रहती जितनी ५५१ जाने की बात। पश्चिम में चरम की यह प्रतिक्रिया कहानी के उन निर्माताओं के विरुद्ध थी जिन्होंने उपन्यासकार की ओल से इसे देखा था। स्काट, डिक्सेन्स आदि कहानी-लेखक पहले उपन्यासकार थे कथाकार बाद में; कहानीकार तो वे एकदम अन्त में थे; इसलिए कहानी से अनपेक्षित आशाएँ उन्होंने कर ली थी। इन्हीं में एक आशा चरित्र-चित्रण की भी थी। यही गलती बाद के मनोवैज्ञानिक तथा 'चेतना का प्रवाह' लेकर आने वाले लेखकों ने भी की। विरजीनिया वूल्फ तक यह बात दुहराई गई थी। इसकी प्रतिक्रिया में चेखव ने एक जगह कहा कि "लेखक को मामूली चीजों के बारे में ही लिखना चाहिए। भिन्न तरह पीटर सेमिओनोविच ने शादी की; बस।" कहना यदि है तो उसे कही भी कहा जा सकता है। प्राचीन रोमांचक कथानकों तथा उच्चवंश प्रभव नायकों के मुकाबिले यह बहुत बड़ा कदम नहीं पीछी ने उठाया था। व्यक्ति की जगह वस्तु की यह स्थापना एकदम नहीं चीज थी; शैली की दृष्टि से यह उपन्यासों से भी आगे एक कदम था। 'जीवन-मर्म' (vision) के उद्घाटन की जितनी सुविधा कहानी में थी उतनी सम्भवतः अन्य स्थानों पर नहीं थी; कविता तब कितनी ही यथार्थोन्मुखी होकर भी सन्वेकित बनी हुई थी; नाटक की अपनी सीमाएँ थीं, वह बीच में रुक नहीं सकता था; उपन्यास का एक अलग कर्तव्य था; उसे वह अपनी मन-थर (convincing) शैली में पूरा करता था; ऐसी हालत में शीघ्रता से भागती इस दुनिया की भल्लक केवल कहानी ही अपने अन्दर उतार सकती थी। कहानी के उद्देश्य तथा रूप-विधान के प्रश्न पर यहाँ विवेक उठ खड़ा होता है। उद्देश्य स्पष्ट हो या वह कथा की अन्वेषिकता की आड़ ले, इस

पर मत बँट गए। सिद्धान्तवादी इस प्रश्न पर एक ओर झुक गए कलावादी दूसरी ओर। बीच में काफी बड़े प्रश्न भी उठ सकते हैं पर सच पूछिए तो यह प्रश्न पूरे साहित्य का है; केवल कहानी के लिए अलग से इसे उपस्थित करने से कोई लाभ नहीं। यह सर्वमान्य बात है कि कथावास्तु जब कथाकार की जीवनानुभूति का एक अंग बन जायगी तब विरोधी दलों का यह आरोप अपने-आप ही मिट जायगा। जहाँ वह यही नहीं बनती, शंका वहाँ उठती है और ठीक ही उठती है। यस्तु-स्त्य में निहित मर्म-भावना अपनी निवृत्ति करेगी ही। कला की सम्प्रेषणीयता हमेशा यही करती रही है; इसमें नये सिरे से तर्क की आवश्यकता नहीं पड़ेगी।

प्रेमचन्द ने बड़ी ही कुशल लेखनी पाई थी। उससे भी कहीं संतुलित उनकी प्रज्ञा थी। उनका विवेक इन दोनों से भी अधिक संवेदनशील था; इसलिए उनके पैंतीस वर्ष के रचनाकाल में उसने निरन्तर उनकी लेखनी और प्रज्ञा पर समान भाव से शासन किया था। उनका यह विवेक एक क्षण के लिए भी तटस्थ नहीं रहा, इसलिए आवश्यकता पड़ने पर उसने असम्भव कार्य भी इनसे कराये हैं। कहीं उन्हें प्रचारक बना दिया है—कहीं सामाजिक संघर्षों की पहली पंक्ति में उन्हें खड़ा किया है, कहीं राजनीतिक आन्दोलनों का स्वरवाहक-मात्र बनाकर छोड़ा है और अन्त में वर्गगत विषमता की कड़वा का उद्गाता बनने की स्थिति में उन्हें ला पटझा है। इस दौरान में लखलड़ाकर चलने वाली प्रेमचन्द की माथा और शैली रास्ते में होंफ गई है, पीछे रह गई है, पर राह पन्द्र नहीं हुई है। अन्त में नवनिधि की सीधो-सादी मीठ शैली कफन-युग की कहानियों का विश पीकर भी स्थिर पद बनी रहती है। शैली बनाने में संघर्षों का भित्तिना बड़ा हाथ होता है, यह प्रेमचन्द की शैली से स्पष्ट है। पाश्चात्य ढाँचा ग्रहण करके भी वे कई दृष्टियों से मौलिक थे। समय-समय पर वे अपनी शैली को आधुनिक निखार देते गए किन्तु शुरु से अन्त तक वे एक सफल कहानी कहने वाले बने रहने में समर्थ हो सके। चरित्र-चित्रण-प्रधान कहानियों भी उन्होंने लिखीं, पर उनमें भी कथात्मकता बनी रही; उद्देश्य-प्रधान कहानियों की तीखी धार पर भी वे किस्सागोई से विस्त नहीं हुए। इस दिशा में विषय पर उनकी पहुँच बराबर बढ़िमुँहो रही। घटनाओं के माध्यम से ही वे अपनी बात कहते थे; केवल मनोविश्लेषण के स्वतः संचालित स्रवों के बल पर सोचते रहने की उस आदत का वहाँ अभाव था जो जैनेन्द्रकुमार में बाद में जाकर विकसित हुई। उनकी अष्ट कहानियों जैसे यह-दाह, नशा, कफन, रातरज के खिलाड़ी, डाथुल का कैदी इसी शैली की हैं।

इन सब गुण दोनों को लेकर आलोचकों का एक वर्ग ऐसा भी है जो कहता है कि प्रेमचन्द अपने वर्गगत स्वार्थों और सीमाओं में घिरे रहे। निम्न-मध्यवर्ग की सांस्कृतिक चेतना तथा नैतिकता की छाप वे अन्त तक दूर नहीं कर सके; उनका रूप हमेशा एक सुधारवादी का बना रहा; उनमें कान्तिभरिता की खोज करना आकाश-कुसुम पाने का प्रयत्न करना है। ये ही दोष एक जमाने में टालस्टाय पर भी लगाये गए थे जिनके लिए लेनिन ने कहा था—

“An artist truly great must have reflected in his work at least some essential aspect of his revolution.”

टालस्टाय अपने वातावरण की सीमाओं में बद्ध थे अवश्य किन्तु आगे बढ़कर वे लड़-लड़ अपमानितों के स्वरवाहक बन सके। प्रेमचन्द के लिए भी यही सच था। दोनों ने ही लेनिन के शब्दों में अपने युग तक विकसित कला को उसकी सीमाओं से आगे ले जाकर छोड़ा (A step

forward in the artistic development of all mankind) दोनों ही इसलिए साधारण से ऊपर उठ गए हैं। किसान वर्ग के प्रति निर्व्याज सहायुभूति तथा उसकी गोष्ठी में आती नवीन चेतना के प्रति पूर्ण अपनत्व रखकर ही प्रेमचन्द ने अपनी लाचारियों पर विजय प्राप्त की थी। इसी प्रत्यक्ष सत्य के स्वीकरण के कारण वे इतने विराल हो गए कि बाद में आने वाली पीढ़ी की दृष्टभूमि में आज तक अवस्थित हैं। कितनी ही नई चेतनाएँ आई, समस्याओं के दो दृक समाधान आये पर प्रेमचन्द अपने स्थान पर बने ही रहे।

इससे ठीक दूसरी ओर जो कहानियाँ खड़ी हैं उनमें प्रसाद का स्थान अन्यतम है। 'जाया' के पश्चात् प्रतिध्वनि (१९२६) के प्रकाशन तक उन पर रवि ठाकुर का प्रभाव बना हुआ है। मनुष्य भावुकता और अतिशय चित्रात्मकता उन्हें प्रेमचन्द से अलग रखती है। खड्डर की लिपि 'चक्रवर्ती का स्तम्भ' टैगोर के लुब्धित-पाषाण की तरह की स्फुल्याभास प्रधान कहानियों हैं जिनमें इतिहास के प्रति लेखक का मोह गद्य-काव्य की सीमा तक पहुँच गया है। आकाशदीप (१९२६) के प्रकाशन तक वह भावुकता योद्धी दार्शनिकता का पुट पा जाती है पर मूल में बही रहती है। मनोविश्लेषण का हल्का प्रयत्न 'सोने के साँप' 'प्रतिध्वनि' आदि में दीख पड़ता है तथा एक प्रकार की सहायुभूति सब कही बिलखी दीखती है। ओंधी (१९३१) तथा इन्द्रबाल (१९३६) प्रौढ़ कृतियाँ हैं जिनमें प्रसाद की कुछ सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ आ गई हैं। 'ओंधी' 'मनुष्य' तथा 'इन्द्रबाल' में पहले की भावुक चित्रात्मकता कम होकर मनोविश्लेषण के लिए स्थान बना लेती है; साथ ही वस्तु में आदर्शवादी होते हुए भी प्रसाद एक सहज संवेदना का धरातल बना लेते हैं। 'सालवती' इस दिशा का सबसे सफल प्रयोग है। देवरथ की सुमाता, सालवती तथा पुरस्कार की मधूलिका की वही जाति है जिसमें तितली, भ्रुवस्वामिनी तथा देवसेना का जन्म हुआ है। नियति और समाजनीति के बन्धनों में जूझती नारी का ऐसा अभिव्यक्ति-व्याकुल चित्र सम्भवतः अन्यत्र न मिलेगा। यहाँ विरोधों से एक साथ जूझने के सामाजिक प्रश्न पर वे शर्त् या प्रेमचन्द से बहुत दूर नहीं लगते; प्रश्न केवल रह जाता है वर्तमान तथा भूतकाल की पीठिका का। प्रसाद की यह सहायुभूति जीवन के अन्त तक अनाम जो रही उसके लिए सम्भवतः बाद का आलोचक उन्हें टोकेगा; पर सहायुभूति की शिकायत कभी कोई करेगा ऐसी आशंका नहीं होनी चाहिए। उनका यथार्थ दर्शन यदि योद्धा और सामाजिक हो सका होता तो एक बड़ा कार्य हो गया होता। 'गुग्गु' कहानी में उन्होंने एक विचित्र साहस किया था, किन्तु उसका उचित विकास न हो सका।

इन दो महान् कथाकारों के बाद नई जमीन बनाने का कार्य साधारण नहीं था। काफी दिनों तक इन्हीं दो धाराओं में लेखक बँटे रहे। प्रेमचन्द के साथ भी विश्वम्भर 'कौशिक' भी सुदर्शन, तथा आचार्य चतुरसेन ने आदर्श और यथार्थ का समन्वय अपनी कहानियों में प्रस्तुत किया। टेक्नीक के लिए वे अन्त तक प्रेमचन्द के आभारी रहे। सुदर्शन की प्रमुख कहानियाँ अपनी पूर्णता में कहीं-कहीं प्रेमचन्द की-सी ऊँचाई तक पहुँच अवश्य आती हैं पर सामाजिक सत्य का साक्षात्कार जिस सीमा तक प्रेमचन्द ने किया था वहाँ तक उनकी पहुँच नहीं थी। 'प्रसाद' से प्रभावित भी विनोदशंकर व्यास की स्थिति भी सुदर्शन की-सी थी। जीवन के मधुर प्रसंगों को उद्भावना सफलतापूर्वक करके भी वे प्रसाद के मानवतावाद की छाँह न छू सके, इसलिए उनकी कला असमय में ही मुरझा गई। इन लेखकों के साथ हिन्दी-कहानी का एक ऐतिहासिक विकास

अपना चक्र पूरा कर चुका था। नई शक्तियों पहचान के लिए व्याकुल थीं।

पाण्डेय केचन शर्मा 'उम' अपनी भाषा और पैनी दृष्टि के लिए अलग से याद किये जायेंगे। वर्तमान समस्याओं पर पहुँचने का उनका तरीका अपने समकालीन सभी लेखकों से अलग था, किन्तु मूल में आदर्शवादी (रोमांटिक) प्रवृत्तियाँ उनकी कहानियों में सब कहीं वर्तमान थीं। बाद का उनका उद्ध्वलता की सीमा तक पहुँच गया अहंभाव इसी प्रवृत्ति का विपर्यय था। इस दोष (?) के कारण उनके व्यंग्य में एक अपूर्व पैनापन भी आ गया था जिससे उनकी कहानियाँ जगमगा उठती थीं। उपन्यासकार श्री वृन्दावनलाल वर्मा ने भी कुछ कहानियाँ लिखी, पर वे पूर्ववर्तियों की छाया से अपनी शैली मुक्त नहीं रख सके।

: ३ :

प्रेमचन्द की मृत्यु (१९३६) के समय तक हिन्दी कथा-साहित्य में नयीन प्रवृत्तियाँ स्पष्ट हो चुकी थीं। नये लेखकों के लिए प्रेमचन्द प्रेरणा से अधिक प्रतिष्ठा और पूजा के विषय हो गए थे; मिरेस्की ने एक जगह गोर्कों के लिए भी इसी तरह की बात कही है। सामाजिक चेतना और शैली की दृष्टि से साहित्य में नये संकेत स्पष्ट हो रहे थे जिनकी नींव में प्रेमचन्द थे, पर जो अशक्त और सूक्ष्म होकर भी एक नया क्षितिज उद्भासित कर रहे थे। प्रेमचन्द के आरम्भिक विकास तथा इन नवीन रचनाओं के बीच में प्रेमचन्द की अन्तिम दिनों की लिखी रचनाएँ आती हैं, जिनमें एक नवीन जेचैनी और विश्वास का स्वर स्पष्ट हो रहा है। 'मंगल स्त्र' हम दिशा में काफी आगे बढ़ा हुआ है। प्रेमचन्द की उत्कण्ठा और विश्वास की मौलिक वृत्ति ने इस शैलियों की संक्रान्ति में कहानी की इस विरन्तर जागरूक हो रही परम्परा को विचित्र होने से बचा लिया। ईदगाह, क्षमा, परीक्षा, यहदाह, मंच तथा यशपाल, जेनेन्द्र की अत्याधुनिक कहानियों के बीच में कफन, काश्मीरी सेव आदि कहानियाँ रमने से यह स्पष्ट हो सकेगा कि कैसे उदार आदर्शवादी परम्परा यथार्थ से आगे बढ़कर वैज्ञानिक यथार्थवाद की ओर उन्मुख हो रही है।

फिर भी प्रेमचन्द के पश्चात् हिन्दी-कहानी की वस्तु तथा शैली दोनों में कुछ बिलकुल नये तत्त्व भी प्रस्फुटित हुए; एक तरह से कथा की जाति भी बदली। प्रेमचन्द काफी दूर तक गवई गाँव के कथाकार थे—बाद में उसनी सहानुभूति और रसानुभूति से एक भी लेखक ने इस पक्ष का स्पर्श नहीं किया। इस स्थान पर शहरी मध्यमवर्ग की समस्याएँ विभिन्न पक्षों से खराद पर चढ़ी। मजदूरों के प्रति भी कोई व्यापक सहानुभूति स्पष्ट न हुई; यो गरीबी के खराद-चित्र संघर्ष की पीठिका से अलग काफी सामने आये।

इसका कारण बहुत कुछ तो नाना पथों पर बँटी स्वतन्त्र चेतना ही है, किन्तु परिस्थिति का असर भी कम नहीं था। प्रेमचन्द के युग तक यद्यपि विश्व-भर में फैली संक्रान्ति स्पष्ट हो चुकी थी (१९३५ में लेखकों की पेरिस-कार्रवाई ने इस विनाश की तरफ स्पष्ट संकेत कर दिया था) पर उसका नग्न रूप उनकी मृत्यु के बाद सम्मुख आया। दुनिया साफ-साफ कई तरह के लोगों में बँट गई; धीरे-धीरे उनके केंद्र भी बने और संघर्ष उम हो उठा। इस बार का संघर्ष काफी दूर तक तो पूँजीवाद के अपने अन्तरनिरोधों के कारण था, पर उसके निष्कर्ष पर समाजवादी शक्तियों का भी बहुत बड़ा प्रभाव पड़ने जा रहा था। कुछ वर्ष पहले का कुहरा

यद्यपि एकदम साफ नहीं हुआ था, किन्तु मंगल सूर की आखिरी पंक्तियों में हिलता-झुलता धुँधलका १६४०-४१ तक काफी साफ हो गया था। प्रेमचन्द साहित्य की 'सिल्यूटी' तस्वीरों के चेहरे स्पष्ट हो रहे थे। इस संघर्ष में हिन्दुस्तान के लेखकों में भी काफी मतभेद उत्पन्न हो गए थे। वस्तु और सन्देश के प्रश्न पर रास्ते बँट गए थे। कुछ ने अपना रास्ता बदला था, पर कुछ अपने विश्वासों पर पूर्ववत् दृढ़ थे।

पहले से लिख रहे लेखकों में अब तक जैनेन्द्र कुमार, भगवतीचरण वर्मा, भगवती प्रसाद वाजपेयी अपने विश्वासों पर स्थिर रहे। इनकी सम्पूर्ण देन हिन्दी कथा के शैली-पत्र को है। मनोविश्लेषण, वातावरण चित्रण, तथा चरित्रों के विरोधाभास की दिशा में उपस्थित की गई परिस्थितियों के निर्माण में इन लोगों ने कौशल का परिचय दिया। जैनेन्द्र कुमार अपनी अदायगी (presentation) में पहले से ही अन्तर्मुखी रहे (यों उनका विकास प्रेमचन्द की जाया में हुआ)। उनका विकास प्रेमचन्द से इतर जाति का रहा। वे और वाजपेयीजी इसी कारण कभी-कभी लक्ष्य-कथन में प्रतीकों का सहारा भी लेते दीख पड़े तथा अन्तर्दृष्टि निरूपण में अक्सर रोमानी तरीकों का प्रयोग भी करते रहे। जैनेन्द्र में कहीं-कहीं सामाजिक चेतना भी दीख पड़ो, पर इनके साहित्य की पृष्ठभूमि सदैव पारिवारिक रही; घरेलू स्त्री-पुरुष इनके विषय बने रहे। भगवतीचरण वर्मा की कहानियाँ उनके उपन्यासों के विपरीत अक्सर सीधी चट्टियल तथा व्यंग्य-प्रधान होती हैं। एक निर्मय करुणा कहीं झलकती है, पर अक्सर व्यंग्य और हास्य उसे ढके रहता है। श्री गियाराम शरण गुप्त ने यद्यपि कहानियों कम लिखी हैं (अधिकांश स्केच, पर्सनल एसे तथा निबन्ध ही झूठ-सच में हैं, पर पुस्तक का नामकरण एक कहानी के आधार पर ही हुआ है) किन्तु साहित्य में वस्तुगत कारण से उनकी शैली में एक मार्दव सब-कहीं दीखता है; अपनी आन्तरिक सहायभूति के बल पर वे वस्तु तथा शैली की दृष्टि से अपनी सीमा से काफी आगे बढ़कर निर्यात देते हैं। श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने भी कुछ अनुभूतिपूर्ण कहानियाँ लिखी हैं, कम-से-कम 'पानवाला' उनकी एक सुन्दर कृति है, किन्तु इस शैली को अपना विश्वास वे नहीं दे सके हैं, ऐसा स्पष्ट लगता है। श्री 'निराला' की अधिकांश कहानियाँ '४० के पहले की हैं; उन पर भी युगीन चिन्ता की छाप नहीं मिलेगी, पर अपने संकेतों में काफी सुलझे हुए हैं 'गजानन्द शास्त्रिणी', 'पद्मा और लिली' दो उनकी टिपिकल कहानियाँ हैं जहाँ कथानक या विकास की तरफ कम पर कंठावट की तरफ अधिक ध्यान दिया गया है। कहानियों की अपेक्षा वे अपने स्केचों में अधिक छलते हैं। उन्हें वहीं पदचानना होगा।

इस सहज सहायभूति तथा मानवीय सत्यों की दृष्टि से चारों ओर फैले समाज को देखने वाले कथाकारों के कोई अपने विशेष आग्रह प्रारम्भ में स्पष्ट नहीं थे (संघर्ष पहले उतना स्पष्ट हुआ भी नहीं था) बाद में इनमें से कई मौन हो गए, कइयों ने अपने विश्वास नहीं स्पष्ट किये पर विरोध स्पष्ट अवश्य कर दिया। गियारामजी ने एक 'रेडियो टॉक' में अपने को स्पष्ट करते हुए कहा कि 'एक बूँद ऑखें जो बाहर गिरता है, मिट्टी में मिल जाता है; वहीं अगर भीतर हृदय में रसे तो मोती बन जाता है।' साफ है कि वे अपनी सहज करुणा के पक्षपाती थे। पर करुणा अगर ऑखें खोलते रहे तो बड़ी आशाएँ की जा सकती हैं। जैनेन्द्रजी ने जब तक आग्रह नहीं स्पष्ट किये थे उनकी रचनाओं में बड़ी गहरी संवेदना के दर्शन होते थे; उसे प्रकट करने का उनका तरीका भी मौलिक था; किन्तु बाद में उनके दर्शन (?) ने न जाने कहीं बहा डाला

आज उनके तर्कों की समझना साधारण बुद्धि के परे है।

इस पीढ़ी से थोड़ी अलग एक नई पीढ़ी मनोविश्लेषकों की भी उठ रही थी। पश्चिम में इस दृष्टिकोण का व्यापक प्रभाव साहित्य के सभी अंगों पर पड़ा। पूँजीवादी व्यवस्था से हताश विश्वयुद्धों की छाँह में पले मध्यकाल ने इसके बल पर अपने असन्तोष के लिए एक शास्त्र पा लिया, और काफ़ी विश्वास से इसका प्रयोग भी किया। यहाँ भी श्री इलाचन्द्र जोशी ने विश्लेषण की एक सुन्दर मृदु शैली का विकास अपने उपन्यासों में किया। अपनी कैलाव तथा स्पष्टीकरण की वृत्ति के कारण यह शैली कहानियों के छोटे क्लेवर में सफल नहीं हो सकी; नतीजा हुआ इनकी अधिकांश कहानियाँ 'ढायरी के पन्ने' बनकर रह गई हैं, उनमें रह-रहकर आये हिस्टीरिया के दौरों के ही न्लाइमेन्स की सहायता ली गई है। अक्सर यह विश्लेषण रोगों के निदान की तरह विचित्र अद्वैतुक तथा सिद्धान्तवादी हो जाता है, निराकरण का प्रयत्न कहीं नहीं दीखता। अपनी सीमित दृष्टि के कारण (या आग्रह-विशेष के कारण) वे विस्तृत विश्व में अपने पात्रों की लाचारी का ज्वाब नहीं माँगते। श्री 'अज्ञेय' दूसरे मनोविश्लेषणकारी कहानीकार हैं जिनको उनकी कहानियों ने प्रतिष्ठित किया है। 'विपथगा' की सभी कहानियाँ अपना अलग व्यक्तित्व रखती हैं; उनकी अपनी एक प्रेरणा (urge) है। पगोडा वृक्ष, अकलंक, शत्रु, रोजा आदि कहानियों में विश्लेषण बड़ा ही स्वाभाविक है; गहराई (रवय अज्ञेयजी शंकातु हैं) कम हो, इसकी चिन्ता हमें नहीं है। एक रचनात्मक चिन्ता का अवसाद सब कहीं दीखता है, जिसमें जोशीजी की-सी घुंठन नहीं है। शैली की ताजगी भी इसी गुण के कारण निखरी है और एक नई शक्ति के दर्शन हुए हैं। इनकी कहानियों से हिन्दी की कथन-शैली में नये विश्वास उत्पन्न हुए किन्तु 'परम्परा', तथा 'कोठरी की बात' में विश्लेषण की वह ताजगी छिन गई। स्वयं लेखक को ये संग्रह अपनी गहराई के लिए पसन्द हैं। विश्लेषण का स्तर युवावस्था के उन्माद से थोड़ा प्रौढ़ता की ओर अवश्य बढ़ा है। 'शरणाधीन' कहानी-संग्रह में सहानुभूति ने एक झिलमिल प्रकाश इन्हें दिया है, तिक्तता (जो आना सरल था, जिसके लिए कोई दोष भी न देता) बचाकर ये इस संरक्षण-चेष्टा में काफ़ी सन्तुलित से बने रह सके हैं। 'जयदोल' की कहानियाँ भी उसी विश्लेषण की दिशा में आगे बढ़ती हैं। अज्ञेयजी प्रारम्भ में कहानी के स्पष्टीकरण का अधिक बोझ स्वयं उठा लिया करते थे, यह प्रवृत्ति इधर दबती-सी दीखती है। अज्ञेय तथा 'प्रतीक' के साथ लेखकों-कवियों का एक मण्डल है जिसने काफ़ी विश्वास के साथ, मनोविश्लेषण की दिशा में प्रयोग किये हैं। 'कविता' के क्षेत्र में कई व्यक्तित्व स्पष्ट हुए हैं, पर कहानी की दिशा में कोई स्पष्ट उभार लक्षित नहीं हो रहे हैं। नाम तो कई आये, पर अभी उनका उल्लेखनीय साहित्य प्रकाशित नहीं हो सका है। 'पहाड़ी' तथा 'अश्क' की आरम्भिक रचनाएँ काफ़ी हद तक रोमानी रही हैं। अपने इस गुण से इन दोनों ने काफ़ी पाठक बनाये हैं, पर आज स्वयं इनका विश्वास ही इस शैली पर नहीं रह गया है। 'अश्क' की अन्य प्रवृत्तियाँ काफ़ी सशक्त होकर सामने आई हैं जिनका वर्णन यथास्थान होगा। 'धर्मवीर भारती' ने भी इस दिशा में अच्छी कहानियाँ लिखी हैं। एक तन्त्र का रोमानी स्वभाव उन पर सब कहीं (शैली पर भी) हावी रहता है। शम्भूनाथसिंह 'विद्रोह' तक में रोमानी हैं; श्रीराम शर्मा, देवीदयाल चट्टोपदी, प्रफ़ुल्लचन्द्र ओझा 'मुक्त', आरती प्रसादसिंह, माया गुप्त के बलबन्तसिंह, द्विवेन्द्रनाथ भिन्न 'निर्गुण', रानी गुप्त के ज़ेरीलास गुप्त, आदि के पास अच्छी शैली है; अक्सर और उत्तरदायित्व की कमी से वे अपनी

जगह पर रुके से दीख पड़ते हैं।

इन लेखकों को प्रेमचन्द के बाद तथा सामाजिक चेतना सम्पन्न लेखकों के पहले रखने का तात्पर्य यही है कि हिन्दी की परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों का निराकरण हो सके। इन लेखकों में लिखने वालों की वह दो पीढ़ियाँ आ गई हैं जिनका विकास प्रसाद के उद्भव के थोड़ा बाद तथा प्रेमचन्द के पश्चात् के संक्रान्ति के पूरे एक दशक में हुआ है। इन्होंने काफी दूर तक सामाजिक, राजनीतिक तथा विश्वयुद्धज्वनीन प्रभावों से अपनी कला को अभिभावित या तिर्यक-प्रभावित रखा है। शैली की दृष्टि से उनका दान हिन्दी-कहानी को अपूर्व रहा है; इन्होंने अभिव्यञ्जना का मान काफी ऊँचा किया है और प्रेमचन्द की छोड़ी कथन-परम्परा में काफी नये प्रयोग किये हैं।

किन्तु प्रेमचन्द के प्राण की रक्षा करने वाले ये कथाकार नहीं थे। यह कार्य किया दूसरे वर्ग ने। १९३५ की पेरिस कान्फ़ेंस के निर्णय में विश्व के प्रथम अंग्रेजी के साहित्यकारों का सहयोग था। मैक्सिम गोर्की, रोम्यारोलां, आन्द्रे मास्का, रवि बाबू आदि तथा ऐसे अन्य प्रतिनिधि कलाकारों ने अपना विश्वास इसे दिया था। जिस परिस्थिति की ओर इशारा उन्होंने किया था उसे दुनिया में घटी घटनाओं ने सही प्रमाणित किया; साहित्यकार इस स्थिति के असहाय दर्शक न बने, इसलिए यह आवाज उठाई गई थी। दुनिया के अधिकांश साहित्यकारों ने यह विश्वास स्वीकार किया और इसी के अनुसार अपना दृष्टिकोण भी स्थिर किया। ऐसे लोगों का साहित्य इस पिछले १९३५ से आज तक की परिस्थिति के विषय में अपना स्पष्ट मत रखता है; वह कला या विश्लेषणवादियों की तरह इस पक्ष पर एक अवसाद (फ्रस्ट्रेशन)-मरी चुप्पी साधने को ही साहित्य का चरम नहीं मानता। वह अपनी भरसक द्विविधा का पर्दा हटाने का प्रयत्न करता है और इस प्रयत्न की ईमानदारी को ही कला की सबसे बड़ी कसौटी मानता है। ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है कि किस कारण वह इन कलावादियों को पूँजीवादी स्थितिशीलता का शिलसूदा मानता है। यहाँ मनोविश्लेषक तर्क उपस्थित करते हैं कि समाज का वातावरण ऐसे ही टूटे, दुःखी और अतृप्त मनो से बना है; ऐसी हालत में हमारा ही रास्ता ठीक है। नया बुद्धिजीवी जब ऐसे तर्क देता है तब वह स्वयं अपनी स्थिति एकदम साफ कर देता है। वह स्वयं उस वर्ग का व्यक्ति है। उसमें ऐसी क्षमता नहीं कि वह यह घेरा तोड़कर बाहर आवे। तुर्गनेव ने जहाँ अपने नये पात्रों (बैजोरोव आदि) को टूटा हुआ उपस्थित किया वहाँ उसी समाज में नकोल्सोव को जीवित सशक्त आदमी भी मिले! कारण प्रश्न पात्रों का नहीं लेखक के जीवन देखने के कोण का है। १९०५ से १९१७ के रूस में जिसे जीवित युवक न मिले तथा १९४२ के वातावरण में जिन्हे केवल टूटे मन ही दीखें उन पर साहित्यिक दृष्टि से विचार करने के पहले डॉक्टरों की दृष्टि भी डालनी होगी। राल्फ फ़ान्स ने ऐसे लोगों पर तरस खाते हुए लिखा है कि वे कब समझेंगे कि व्यक्ति सामाजिक समष्टि का एक ऊँचा पात्र है। गोर्की ने भी ऐसे लोगों की अवसादजन्य एकान्तिकता का निराकरण करने के लिए उन्हें जनता के पक्ष में जाने की सलाह दी है और कहा है कि तब ऐसे लेखक अपने को कय हुआ तथा राख का ढेर न समझेंगे।

इस विश्वास से प्रकाशित होने वाले कथाकारों की एक विशाल संख्या ही इस दशक की सबसे बड़ी देन रही है। इन लेखकों ने न केवल सामाजिक तथा राजनीतिक संघर्षों का उचित

निराकरण किया है अपितु एक नवीन दृष्टिकोण के बल पर इन्होंने समाज के स्तर-भेद करके छोटे-से-छोटे सम्बन्धों का निराकरण प्रस्तुत किया है। स्त्री-पुरुष, प्रेम, वासना, जातिगत, धर्मगत रुढ़ियों, धार्मिकों, सबको नई कसौटी पर कसकर निर्णय देने के विश्वासी ये रहे हैं। इस कार्य में जहाँ एक ओर अजब कदवा की आवश्यकता उन्हें रही है वहीं निर्ममताजन्य ङंग भी उनका अस्त्र रहा है। इन दो विरोधी धारों की तलवार लेकर जो कार्य ये कर रहे थे उसकी ऐतिहासिकता असंदिग्ध थी, पर इनकी लाचांगी भी कम स्पष्ट नहीं थी। इस प्रकार के साहित्य के निर्माण के लिए एक सशक्त जन-आन्दोलन की पीछा आवश्यक थी। लड़ाई प्रारम्भ होने के पहले तक जिन तरह का आन्दोलन आवश्यक था वह एक सीमा तक विकसित नहीं था; जो कुछ था भी उसकी रीढ़ साम्राज्यवादी दमन ने तोड़ दी थी। दूसरी ओर लेखकों का प्रत्यक्ष सम्पर्क भी इन आन्दोलनों से नहीं था, जिसके कारण तथा संकीर्णता के कारण बार-बार भूलें हुईं। इन कारणों से इस साहित्यिक आन्दोलन का स्तर उठ नहीं सका। यह होते हुए भी अपनी ईमानदारी तथा अनुभूति की तीव्रता के कारण यह साहित्य लोकप्रिय हुआ तथा काफी दूर तक उसने हिन्दी कहानी को संवारने तथा उसके प्रभाव को तीव्र बनाने में ऐतिहासिक योग दिया।

यशपाल की सफलता इस दिशा में काफी निर्णायक और उत्साहवर्द्धक रही है। अपनी कहानियों में न केवल वस्तु के नाते अपितु शैली की नवीनता के नाते भी वे प्रेमचन्द के मुकामिले एक महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। पात्र उनके अधिकांश मध्यम से या निम्नतम स्तर के शहरी मजदूरों से आते हैं। किसी आन्दोलन के अंश वे अक्सर नहीं हैं पर उनको उपस्थित करने का ढंग यशपाल का वैज्ञानिक होता है। यशपाल की कथा निष्फला नहीं होती, आक्रोश उनका बैलतलब नहीं होता; प्रोत्साहन वे उसको देते हैं जिसकी कोई हैनियत आज की नैतिकता के चोखटे में नहीं होती। इस दृष्टि से वे अपने पहले के पाश्चात्य लेखकों, इब्सन, शा के व्यंगों की सामाजिकता से होड़ लेते हैं। कथन-शैली में वातावरण की सृष्टि करते हुए भी अक्सर ये अपना पूरा मोह अन्त की पंक्तियों तक के लिए मुरझित रखते हैं। प्रेमचन्द से भिन्न इनकी कथाओं के अन्त रङ्गे विविध (trick-ending) होते हैं, जैसे कण्ठी का विज्ञाङ्गी झुकने का नाट्य किसी ओर करे और किसी दूसरे को झुक कर बैठा दे। अपने आधे दर्जन प्रकाशित कहानी-संग्रहों में यशपाल ने समाज की पचासों समस्याओं पर कथानक प्रस्तुत किये हैं। प्रतिष्ठा का बोझ पुलिस की दफा, रिजक, गढ़ेरी, हलाल की रोटी, शम्भूक, आदमी का बच्चा, भस्मावृत चिगारियों, चित्र का शीर्षक, फूलों का कुर्ता आदि कहानियाँ समाज के नाना स्तर भेदकर मृत्यु का उद्घाटन करती हैं; पर यह उद्घाटन अक्सर निर्मात्मात्मक रहता है। ध्वंस केवल ध्वंस के लिए कोई स्वस्थ दृष्टिकोण नहीं है। सामाजिक नैतिकता के गाल पर निर्मय भाव से जो तमाचे बड़े गए हैं उनका अस्तर दूसरी जगह देखना ही ठीक होगा। डिप्पी साहब, उत्तराधिकारी, पॉव तले की डाल, १९००, काफी कड़ी रचनाएँ हैं। यशपाल के साथ ऐसे लेखकों की एक बड़ी संख्या आगे आई। इस दिशा में प्रेमचन्द के हंस ने ऐतिहासिक कार्य किया। उसके मसदल में 'अश्क', चन्द्रकिरण सौनरिका, राधाकृष्ण, विष्णुप्रभाकर, रहबर, भगवत शरण, रंगेश राघव, अमृतराय, गंगाप्रसाद मिश्र, मोहनसिंह सेंगर, प्रभाकर माचवे, त्रिलोचन, नरेन्द्र शर्मा, अमृतलाल नागर, आदि प्रमुख थे। इनके बाद एक पीढ़ी और बन गई है जिनमें तेजबहादुर चौधरी, मिसला मिश्रा, कृष्णा सोबती, सावित्री निगम, शोभाचन्द्र जोशी, गिरिश अस्थाना, हर्षनाथ, भीष्म साहिबी आदि प्रमुख हैं। 'सरगम' के साथ भी कई अच्छे

कहानी-लेखक हैं जिनमें प्रकाश पण्डित, कन्हैयालाल कपूर ने कुछ रचनाएँ दी हैं। लेखकों की यह बड़ी संख्या बिना समझौता किये वर्तमान समस्याओं तथा विषमताओं का जवाब देती रही है। पिछले युद्धकाल की परेशानियों, अकाल, कुश्ठा, और निरन्तर टूटती व्यवस्था को इन्होंने अपने कथा का विषय बनाया है। इनमें अश्व तथा राधाकृष्ण के हाथों कहानी की सम्भावनाएँ काफी बड़ी हैं। चन्द्रकिरण की मध्यवर्गीय परिवार तथा मञ्जर भेणी पर रचित बेजुबानों तथा आदमखोर जैसी रचनाएँ अपना ऐतिहासिक महत्त्व रखती हैं। अन्य लेखकों में कलागत निखार दिन-पर-दिन आता जा रहा है। श्री मम्मयनाथ गुप्त अपनी कहानियों में कई बातें एक साथ कहते देख पड़ते हैं। जमरू कहने की आदत आना ही उनके लिए हितकर होगा। श्री राहुल सांकृत्यायन तथा भगवत शरण ने ऐतिहासिक कहानियों भी लिखी हैं, पर राहुल जी का इतिहास-दर्शन वैज्ञानिक है। 'बोल्गा से गंगा' का एक अर्थ (purpose) है; उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। रामचन्द्र बेनीपुरी तथा नलिन विलोचन शर्मा ने बिहार प्रान्त में कहानी लिखने का प्रयोग किया है। 'माटी की मूर्तें' एक ऐतिहासिक प्रयत्न है। 'विष के दाँत' कहानी में शर्मा जी का दृष्टिकोण बड़ा ही स्वस्थ एवं वैज्ञानिक है। बाद में वे एक अजीब परेशानी के शिकार हो गए हैं। देवेन्द्र सत्यार्थी के कई संग्रह सामने आये हैं; उनमें चित्रात्मकता का गुण लोकगीतों की सुन्दर देन है। श्री शिवप्रसाद मिश्र वद्र का संग्रह 'बहती गंगा' एक मौलिक कृति है। स्थानिक वातावरण का इतना यथार्थ चित्रण और ऐसी संप्राणता प्रसाद की कुछ कहानी की याद दिलाती है। ऐसे वातावरण-प्रधान साहित्य की अपनी एक ऐतिहासिकता होगी।

संक्षेप में हिन्दी की विशाल कथा-परम्परा के दल का निरूपण करने पर एक विश्वास से मन भर जाता है। हिन्दी के कथा-साहित्य ने बड़ी ही तन्मयता से अपना कार्य पूरा किया है, उत्तरदायित्व का ज्ञान उसे अपेक्षाकृत और शैलियों से अधिक रहा है। यद्यपि प्रेमचन्द-सा कोई व्यक्तित्व इस बीच नहीं हुआ, किन्तु समस्याओं का निराकरण बड़ी ही शक्ति से किया गया है। आज आवश्यकता है कि समाज-शक्ति इस वर्तमान कुण्ड का स्थान शीघ्र-से-शीघ्र ले। जीवन की व्याख्या के नये मूल्यों के प्रति विश्वास की भावना और दृढ़ होने से ही यह सम्भव हो सकेगा।

आधुनिक हिन्दी कहानी

आधुनिक हिन्दी कहानियों का आलोचक जब प्रेमचन्दजी के बाद की कहानियों को पढ़ता है तो सर्वप्रथम उसमें यह देखने की स्वाभाविक प्रवृत्ति होती है कि प्रेमचन्दजी ने कथा-साहित्य को जिस स्थिति में जहाँ तक पहुँचा दिया था वहाँ से उसने कितनी प्रगति की है। कहानी की टेक्नीक की, रचना-पद्धति की तथा विषय-निर्वाचन की दृष्टि से, मनोविज्ञान के समावेश की दृष्टि से कहाँ तक इसमें नूतनता आत्म्यता तथा गहराई का समावेश हो सका है। साथ-ही-साथ यह भी देखने की इच्छा होती है कि ये कृतियाँ अपने युग के लिए कहाँ तक दुर्भाग्य का काम कर रही हैं। अपने युग को सचाई और ईमानदारी से देखना, उसके सत्यों को पहचानना, और उनको पाठकों के सामने सार्थक रूप में रखना कलाकार का काम है। शारीरिक, मानसिक और आध्यात्मिक वातावरण में तथा जन-समुदाय की चेतना में क्या सम्बन्ध है, दोनों के पारस्परिक सम्पर्क से क्या क्रियाएँ और प्रतिक्रियाएँ होती हैं इस बात को सक्रिय और सजीव तथा प्रकाशज्म रूप में देखना ही कलात्मक सत्योपलब्धि है और यही कलाकार करता भी है। अतः कोई व्यक्ति यदि तत्कालीन मूढ़ को, मनोवृत्ति को जानना चाहता है तो इतिहास की ओर न देखकर अधिक साहित्य की ओर देखता है। क्योंकि साहित्य (कहानी, उपन्यास आदि) ही में युग का सच्चा प्रतिनिधित्व प्राप्त है। सर्वकालीन तथा सार्वभौम महत्ता साहित्य में, तत्कालीन, युगीन अर्थवत्ता तथा महत्ता के साथ विद्यमान रहती है। शेक्सपियर, होमर, कालिदास, व्यास-जैसे उच्च कोटि के साहित्यिकों की रचनाओं में सर्वकालीनता और सार्वभौमता के साथ तत्कालीनता और तदयुगीनता की भी भल्लक विद्यमान है। पर इसके विपरीत वाली स्थिति अर्थात् तत्कालीन सार्थकता को अभिव्यक्त करने वाला साहित्य सर्वयुगीन महत्त्व समन्वित हो यह कोई निश्चित नहीं। एक बात और भी ध्यान में रखने योग्य है। किसी भी साहित्य को तत्कालीनता की सतह से उठाकर सर्वकालीनता के गौरव-मण्डित शिखर पर स्थापित करने वाले, युग की सीमा से बढ़ाकर युग-युग की व्याप्ति तक पहुँचाने वाले साधन जो भी हो, पर इतना निश्चित है कि वह टेक्नीक की नूतनता हो नहीं सकता। टेक्नीक के टेक पर साहित्य कुछ काल के लिए पूजित हो ले, पर सदा के लिए नहीं। अंग्रेजी साहित्य में पोप तथा हिन्दी में केशव इत्यादि जैसे साहित्यस्रष्टा में टेक्नीक अपने चरमोत्कर्ष पर है, यह साहित्य के किस पाठक से छिपा है, पर यह भी किसीको ज्ञात नहीं कि उनमें सार्वभौमिकता की छाया भी नहीं है। अतः इस निष्कर्ष पर आये बिना नहीं रह जाता कि सत्य और सुन्दर की अभिव्यक्ति का कोई सर्वकालावधि और सार्वत्रिक आदर्श परिमाण अवश्य है भले ही उसका प्रमाण तर्कातीत और बोधातीत हो। सर्वकालीन और सार्वभौम महत्त्व की दृष्टि से हिन्दी कहानियों की वही स्थिति है जो प्रेमचन्दजी के समय में थी। अर्थात् जिस तरह प्रेमचन्द तथा उनके समकालीन लेखकों की कहानियाँ अपने युगीन महत्त्व के आगे बढ़ नहीं सकी थीं, वही स्थिति आज की कहानियों की

है। प्रेमचन्दजी की कहानियाँ किसी आदर्श किसी ध्येय, किसी नीति का प्रचार करती थीं तो आज भी वह प्रचार-कार्य कहानियों के द्वारा हो ही रहा है। हाँ, आदर्श में परिवर्तन अवश्य हो गया है। जहाँ प्रेमचन्दजी प्रचार करना अपना उद्देश्य बतलाते नहीं थे, वहाँ वह अब ढंके की चोट से हो रहा है।

जहाँ पहले प्रचार कुछ सहमता, सकुचाता-सा कहानी के साथ चलता था वहाँ आज छाती तानकर चलने लगा है, मानो वही सर्वेसर्वा हो। अतः आज भी हमारा कहानी-साहित्य अपनी तत्कालीन सार्थकता वही प्रगट कर रहा है। सार्वभौमता उससे बहुत दूर है। अतः आइये, देखें कि इस तत्कालीन सार्थक साहित्य की विशिष्टताएँ क्या हैं, तत्कालीन सत्य को सजीव रूप से साहित्य में अभिव्यक्त करने के लिए किन-किन बातों की आवश्यकता पड़ती है।

साहित्यिक प्रतिभा की सबसे बड़ी कसौटी है कल्पनात्मक सहायुभूति। उसी के द्वारा वह तत्कालीन समस्याओं और अनुभूतियों के तत्त्व के वास्तविक रूप के अभ्यान्तर में प्रवेश कर देखने में समर्थ होता है और उसको अन्य लोगों के सामने भूर्तिमान रूप में उपस्थित करने में भी मात्र ज्ञान निर्जीव होता है, उसमें ज्ञाता और ज्ञेय अपनी सत्ता अलग-अलग बनाये दूर-दूर तटस्थ खड़े रहते हैं और इस तटस्थता के कारण ज्ञाता में ज्ञेय की अभिव्यक्ति की अदम्य प्रेरणा नहीं आ सकती। उसमें वह विवशता नहीं आ सकती जो वसन्तागमन के अवसर पर कोकिल-कण्ठ से फूट पड़ती है। यह वेतावी उसी विशिष्ट अवसर के लिए सुरक्षित है जिस समय ज्ञान केवल मस्तिष्क के सतही परिचय की सीमा से बढ़कर हमारे व्यक्तित्व की गहराई की चीज हो जाय। अर्थात् तदाकारपरिणति की अवस्था आ जाय जिसमें ज्ञाता और ज्ञेय का भेद दूर हो जाता है। ज्ञेय के सम्बन्ध की बातें हमारी अपनी बातें हो जाती हैं। हम जो बातें कहते हैं वह किसी बाह्य वस्तु के विषय में न होकर अपने ही विषय में होती हैं। यही साहित्य में आत्मदान कहलाता है जिसके अभाव में साहित्य निर्जीव होकर तत्कालीन सत्य को भी धारण करने में अक्षम रहता है, सर्वकालीनता की बात तो कहना ही क्या है। किस साहित्यिक में अपने बाह्य वातावरण से तदाकारपरिणति विधायक कल्पनात्मक सहायुभूति की स्थिति वर्तमान है, इसका निश्चय करना कठिन है। यह एक रहस्यात्मक वस्तु है जिसके स्वरूप का निर्यय कर नपे-तुले शब्दों में बतला देना कि इन अवस्थाओं में और इन-इन उपायों से इस स्थिति को लाना सम्भव है, कठिन है। कृष्ण ने जिस सहज तरीके से कह दिया कि “अभ्यासेन तु कौन्तेय, वैराग्येन च गृह्यते” उस तरह से भटपट कोई फतवा दे देना सम्भव नहीं। कल्पना के द्वारा निर्मित वस्तु को देखकर ही विचार हो सकता है। जिस तरह विद्युत् का कोई स्वरूप नहीं होता उसके द्वारा परावर्तित रूप जैसे पखे का चलना, रोशनी का जलना, इत्यादि को ही देखकर उसके बारे में कहा-सुना जा सकता है, उसी तरह साहित्यिक कृति को देखकर ही कहा जा सकता है कि इसमें कल्पनात्मक सहायुभूति की प्रेरणा कहीं तक प्राप्त है।

यदि लेखक की कल्पना सद्बोध, त्रुटिपूर्ण या कृत्रिम हुई अर्थात् सच्ची प्रेरणा से समन्वित न होकर कल्पना के लिए कल्पना का स्वांगमात्र हुई तो उस तरह के साहित्य की सृष्टि होती है जिसे अंग्रेजी में स्टुन्ट-लिटरेचर (Stunt Literature) कहते हैं, जिसके पढ़ने से यह भावना होती है कि यह कृति साहित्य होते-होते नच गई है; मानो समयपूर्वोत्पन्न बालक है। आजकल की हिन्दी ही नहीं यूरोपीय कहानियों को भी पढ़ने से यही मालूम पड़ता है कि वे

जल्दी-जल्दी में रहने वाले लेखकों के द्वारा भटपट में रहने वाले पाठकों के लिए जल्दी से भूल जाने के लिए भटपट तैयार कर ली गई हैं। यशपाल, अज्ञेय और अशकजी के नाम से सैकड़ों कहानियाँ प्रकाशित हुई होंगी, पर शायद ही कोई ऐसी कहानी हो जो हमारे अन्तस् को स्पर्श कर सकी हो, जिसने हमारी जीवनानुभूति को अमिट किया हो, जिसे पढ़कर हमने अपने को जीवनाब्धता (abundance of life) से बलान्वित पाया हो। आज की कहानियों में दो तरह की प्रवृत्तियाँ दिखलाई पड़ रही हैं। प्रथमतः तो ऐसे कहानीकार हैं जो किसी नूतन टेक्नीक का अपकरण, अभिशोषण, exploitation कर रहे हैं और इसी के बल पर पूजित होने की कामना करते हैं। इस श्रेणी के कहानीकारों में हम अज्ञेय, जैनेन्द्र, इत्यादि को रख सकते हैं। इन्होंने अंग्रेजी साहित्य के पठन-पाठन से देखा कि ऐसी कहानियाँ जो कहानी न होकर किसी विचार या मूड का चित्रण हो अथवा जिनमें Slice of life वाले सिद्धान्त का पालन होता है, कहानी के नाम से प्रचलित हैं। सम्भव है कि वहाँ की जीवनभूमि से इन पद्धतियों ने रस ग्रहण किया हो और अपने रूप में आने के लिए बाध्य हुई हो। पर इस मौलिक कारण को न देखकर यूरोपीय पौधे को भारतीय भूमि पर आरोपित करने की प्रतिज्ञा इनमें स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। भारत की भूमि अपनी छाती पर इन पौधों को संभालने के लिए तैयार नहीं। या अपनी छाती पर धारण भी कर ले तो उममें इन्हें पुष्पान्वित और पल्लवित करने के प्रति विरोधी मनोवृत्ति (protest) के भाव ही वर्तमान हैं। ऐसा मालूम पड़ता है कि यहाँ की मिट्टी को इस नई पौधे को धारण करने के लिए या तो उसके रस की अन्तिम बूँद को निचोड़ दिया जा रहा है अथवा कृत्रिम खाद्य देकर उससे वह काम लिया जा रहा है जिसकी योग्यता उसमें न थी। यही टेक्नीक का exploitation है। मैं एक पत्थर के मकान में रहता हूँ; वहाँ पर घास और लता के उगाने की कोई सम्भावना नहीं, पर मैं इस थोड़े से सीमित घेरे के अन्दर दो या तीन इंच मोटी मिट्टी की तह जमा लेता हूँ और उसी में किसी साग या सब्जी का बीज डालकर पौधा उगा लेता हूँ। पौधा लग भी जाता है, सहारा पारर फैल भी जाता है, उसमें फल-फूल भी लग जाता है; पर सारे वातावरण को देखने से यह स्पष्ट मालूम हो जाता है कि यह मिट्टी का या उस जमीन का अभिशोषण है। मिट्टी के अन्दर से protest की आवाज सदा आती रहती है। मैं अपनी साइकिल पर दो मन का लकड़ड़ बोधकर ढो लेता हूँ, साइकिल बेचारी मना भी नहीं करती, पर मद्धत जानता है कि यह साइकिल का अभिशोषण है। अधिक दिन तक इस परिस्थिति को साइकिल संभाल नहीं सकती। यही कारण है कि टेक्नीक के सहारे एक-दो उच्छकोटि की कहानियाँ लिख भी ली जाँ पर उनकी उच्चता के प्रतिमान को बनाये रखना कठिन है। जैनेन्द्र 'मास्टरसाहन' जैसी कहानी तथा अज्ञेय 'परम्परा', 'कोटरी की बात' या 'विपथग' जैसी दो-चार कहानियाँ लिख लें, पर उनके लिए उस प्रतिमान का निर्वाह करना कठिन रहा है। दूसरी ओर ऐसे लेखक हैं जो किसी नूतन टेक्नीक या शिल्पकारिता का आग्रह तो नहीं करते पर उनमें ज्ञान-बुझकर किसी बौद्धिक सिद्धान्त के प्रदर्शन का आग्रह होता है; उदाहरणार्थ फ्रायड की अचेतन काम-वृत्ति का अथवा मार्क्स के वर्ग-संघर्ष सिद्धान्त का। इधर निश्चित ही रूप से इन दोनों धाराओं का पठन-पाठन बढ़ा है और भारतीय मस्तिष्क ने उनकी ग्रहण किया है। पर हिन्दी में इन विषयों की पुस्तकों के न होने के कारण इनका पूर्ण और सच्चा ज्ञान हमें या हमारे लेखकों को नहीं हो सका। अतः ये हमारी सुजनात्मक प्रतिभा को यहाँ जाग्रत नहीं कर

सका है ; हमारे व्यक्तित्व की उस तह को नहीं छू सका है जहाँ से सृजन प्रारम्भ होता है । अतः हम इन सिद्धान्तों को ग्रहण करने वाली कहानियों को अभिव्यक्त करने वाली कहानियों *stunt literature* होकर रह जाती हैं । इनमें प्रचार का थोड़ा सा क्षणिक आवेग भले ही टीख जाय, पर हमें तल्लीन करने की इस साहित्य में क्षमता नहीं है । यह युग का प्रतिनिधित्व करने का स्वाँग तो भरती हैं, परन्तु युग की घटनाओं के मूल स्रोत मानवता की अवहेलना के कारण बीच ही में प्राणहीन होकर रह जाती हैं । लेखक की चाबुक की जुटीली चोट के कारण थोड़ा वेग से चलता तो है पर मंजिले मकसूद तक पहुँचते-पहुँचते उसका दम उखड़ जाता है । यशपाल जी, पहाड़ी तथा इलाचन्द्र जोशी जी की कहानियाँ इसी दूसरे प्रकार के *stunt* को अंशो में आती हैं । इनमें सिद्धान्त-प्रतिपादन अधिक है जीवनानुभूति की प्रेरणा कम । जो सिद्धान्त अभिव्यक्त किये गये हैं वे पुस्तकों के अवलोकन द्वारा प्राप्त किये गए हैं, जीवनानुभूति के द्वारा नहीं ।

इसे ज्ञानलवदुर्विदग्धता (भावविदग्धता कहना ठीक होगा, क्योंकि पुस्तकी ज्ञान तो होगा ही) के कारण एक विचित्र बात देखने में आती है । फ्रायड और मार्क्स ये दो विरोधी तत्त्व हैं । इन दोनों में कोई तात्त्विक एकता नहीं । फ्रायड ने मानसविचार के माध्यम से और मार्क्स ने अर्थशास्त्र के माध्यम से संसार की समस्याओं पर विचार किया है; एक ने मानव-मन के अन्दर से विश्व के दर्शन का लाभ किया है, तो दूसरे ने सरे बाजार बुलियन मार्केट के कोलाहल से होकर मानव-मन के भीतर अँकुरने की कोशिश की है । इन दोनों में ३ और ६ का सम्बन्ध है, दोनों एक साथ एक स्थान पर मिलकर नहीं रह सकते । किसे मालूम नहीं कि कम्युनिस्ट काङ्ग्रेस ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक *Study in Decaying Culture* में फ्रायड की न जाने कितनी भर्त्सना की है, पर यशपाल की कहानियों में फ्रायड और मार्क्स मानो अपने शाश्वत विरोध का परित्याग कर साथ-साथ गलबोही देकर घूम रहे हैं । इनकी कहानियों के दो ही मुख्य कण्ठ-स्वर हैं—रोटी और सेक्स । शायद ही कोई ऐसी कहानी हो जिसमें शारीरिक सीमा को छूने वाली काम-वासना की चर्चा न हो । 'ज्ञानदान' से जो प्रभुति प्रारम्भ हुई वह 'फूलों का कुर्ता' के वैभक्त्य में ही परिणत होकर रही । खैर इसमें थहाँ मतलब नहीं है । कहना यही है कि फ्रायड और मार्क्स दोनों यशपाल की कहानी की छत्रछाया में पल रहे हैं । तो इसका अर्थ यही है कि यशपाल के फ्रायड न तो सली फ्रायड है और न मार्क्स मार्क्स । ये हैं तो केवल मिथ्या मार्क्स हैं और मिथ्या फ्रायड हैं, अर्थात् किसी की भी मार्मिक अनुभूति यशपाल को नहीं है । नहीं तो नर और वानर का संग, प्रकाश और अन्धकार का संग एक स्थान पर सम्भव नहीं था । पण्डित इलाचन्द्र जोशी के कथा-साहित्य को देखिए तो यह कथन और भी स्पष्ट हो जाता है । आज कहानीकारों में उनका विशिष्ट स्थान है । उन्होंने अपनी कहानियों में फ्रायड के सिद्धान्तों को साग्रह उपजीव्य बनाने का प्रयत्न किया है, पर उनमें मार्क्सवाद के अर्थशास्त्र के भारवाही साहित्य के प्रति आस्था नहीं है । उनकी कहानियाँ और विवेचनात्मक लेखों में तथाकथित प्रगतिवाद की कड़ी-से-कड़ी आलोचना पाई जाती है । फ्रायड की दृष्टि गहराई की ओर है और वह, मेरी समझ में, भारतीय विचार-धारा के अधिक समीप है । अतः जोशीजी के हृदय ने इसके सच्चे स्वरूप को पकड़ने की कोशिश की है और इसी कारण उनके यहाँ मार्क्सवाद की स्थिति सम्भव नहीं ।

जो हो दोनों प्रकार के *stunt literature* (टेक्नीकाश्रयी तथा ज्ञानलवदुर्विदग्धताश्रयी सिद्धान्त प्रतिपादक साहित्य) में से किसी को भी महत्त्वपूर्ण होने का और युगप्रतिनिधित्व करने

का गौरव प्राप्त करने का श्रेय नहीं दिया जा सकता। लोगों की यह भ्रामक धारणा बन चुकी है कि चूँकि फायद ने हमारे अन्दर अचेतन की नई दुनिया का आविष्कार कर और मार्क्स ने जीवन के अर्थशास्त्र के पहलू को दिखलाकर हमारे अन्तःचित्त का विस्तार कर दिया है, अतः इनको आधार रूप में ग्रहण करने वाला साहित्य महत्त्वपूर्ण साहित्य है। पर बात ऐसी नहीं। साहित्य होने के लिए किसी विषय की पारबन्दी नहीं है, यदि पारबन्दी है तो इसी बात की कि टेठ वह लेखक की अपनी होकर रह गई है। इस सम्बन्ध में प्राचीनों की राय स्पष्ट है—

रम्यं क्षुण्णित्तमुदारमवापि नीच-

सुप्रं प्रसादि गहन विकृतं च वस्तु ।

वदाम्यवस्तु कविभावकमाध्यमान

रम्यास्ति रम्यरस जावमुपैति श्लोके ॥

अर्थात् संसार में कोई भी कैसा भी विषय क्यों न हो, रम्य हो, क्षुण्णित्त हो, उदार हो, नीच हो, उग्र हो, प्रसादपूर्ण हो, गहन हो, विकृत हो अर्थात् अवस्तु ही क्यों न हो, पर ऐसी कोई भी वस्तु नहीं जो कवि और भावुक की प्रतिभा का स्पर्श पाकर रस की दीप्ति से उद्भासित न हो जाय।

इस छोटी सी बात को ठीक तरह से हृदयंगम न कर लेने के कारण आज हम महत्त्वपूर्ण कहानी और stunt कहानी अर्थात् कहानी के विद्रूप अलग नहीं कर पा रहे हैं। आज के गन्दे प्रेस 'gutter press' के युग में जब कि कला में नूतनता के नाम पर कैसी भी सड़ी-गली चीज को जनता से ग्रहण करने के लिए कहा जाता है और जनता उसे गले के नीचे सहर्ष उतार भी लेती है, उस समय अपने को जरा ऊँचे और निष्पक्ष मानने वाले विचारकों में यह प्रवृत्ति हो जाती है कि जनता जो कुछ भी अस्वीकृत करे वह अवश्य महत्त्वपूर्ण है और जिसे वह स्वीकृत करे वह तुच्छ। यशपाल की कहानियाँ यदि गरम-गरम पकौड़ी की तरह हाथों-हाथ छुट जाती हैं तो उसमें कुछ-न-कुछ हल्कापन अवश्य है और साहित्यिक महानता का अभाव है। पर जेनेन्द्र और अश्वेय की कहानियाँ इतनी आदरणीय नहीं तो उन्हें महत्त्वपूर्ण अवश्य ही होना चाहिए। ऐसी अवस्था में किसी एक पक्ष में निर्णय जल्दी से दे देना उचित नहीं। हम इतना ही कर सकते हैं कि जिस कहानी या कहानीकार में अति के प्रति अधिक कमबोरी टिखलाई पड़ती हो, जिसमें टेक्नीक का चाकत्विक्य अत्यधिक हो अथवा जिससे किसी सिद्धांत की अवाञ्छनीय पकड़ देख पड़े उस पर हम मशकूक नजरों से देखें और फिलहाल अपना निर्णय स्थगित कर दें। देखें कि समय इनके बारे में क्या कहता है। हम प्रेमचन्दजी के परवर्ती कहानीकारों और उनके युग के इतने समीप हैं कि उन्हें उचित perceive में देखने के लिए जान-बूझकर लाई गई मानसिक तटस्थता भी प्राप्त करना असम्भव नहीं। अश्वेय, जेनेन्द्र, इलाचन्द्र, पहाड़ी, यशपाल और अश्वेय सव ने अपने-अपने तौर पर कथा-साहित्य की परम्परा को अग्रसर करने का प्रयत्न किया है। प्रथम चारों ने यदि गहराई दी है, मनोवैज्ञानिकता दी है, टेक्नीक दी है तो शेष ने विस्तार दिया है, व्यापकत्व दिया है, और नदी के पाट को चौड़ा किया है। एक अपने अध्ययन-कक्ष में संसार को लाकर थोड़ी तटस्था देखने का उपक्रम किया है और व्यक्ति की स्वतन्त्रता का दावा किया है तो दूसरे स्वयं संसार में जाकर वहाँ सेर करने और substance को प्राप्त करने के लिए व्यक्ति-स्वतन्त्रता को बलिदान करने में नहीं हिचके हैं। उनका दृष्टिकोण साधारण जनता का है, जो लोचती है 'क्या है यदि

हमारे जीवन की आवश्यकताएँ पूरी हो जाती हैं तो तानाशाही ही सही। उस प्रजातन्त्र को लेकर हमें क्या करना है जिसमें व्यक्ति की स्वतन्त्रता तो है पर रोटी के लाले पड़े हैं।' रूस में या चीन में स्टालिन या माओ की तानाशाही ही हो, पर रोटी और कपड़े तो मिलते हैं। पर भारत में नेहरू के प्रजातन्त्र के व्यक्ति की स्वतन्त्रता रोटी और कपड़े के मूल्यों पर प्राप्त करना मेंहगी जान पड़ती है। दोनों में कौनसा दृष्टिकोण सही है, यह कहना कठिन है। मेरा अपना ख्याल है कि किसी भी साहित्य के पाठक को यह धारणा बंधना अनिवार्य है कि जीवन की स्थिति के लिए व्यक्ति की आवश्यकता है, उसको छोड़ कर जीवन टिक नहीं सकता। व्यक्ति समाज में जीता हो या न हो पर समाज तो व्यक्ति में अवश्य ही जीता है। जहाँ समाज और व्यक्ति का संघर्ष होगा, मेरा वोट व्यक्ति के पक्ष में होगा। मैं व्यक्ति को किसी भी मूल्य पर बलिदान करने के लिए तैयार नहीं।

• आज के युग के कहानीकार की अवस्था विचित्र है। यह एक ऐसा युग है जिसमें सार्व-त्रिक विच्छिन्नता छा रही है—समाज में, राजनीति में, संस्कृति में। मनुष्य बनों और जंगलों के पार्यंक्य से ऊबरकर नगरों की एकता और समीपता की शरण आया है; ऊपर से सारा विश्व एक हो गया है, पर मनुष्य-मनुष्य में आज जितना पार्यंक्य है उतना कमी भी नहीं था। आज की दुनिया एक पागलखाना है। पागल भी सदा अनर्गल प्रलाप या निरर्थक क्रियाएँ ही नहीं किया करते वे भी कमी-कमी महत्वपूर्ण बातें करते हैं। पर उनमें एकता नहीं होती, कोई master thing नहीं होती जो सबमें समन्वय स्थापन कर सके। ऐसी अवस्था में युग किसी को भी अपना प्रतिनिधित्व देने के लिए तैयार नहीं है। किसको युग का प्रतिनिधि कहा जाय, किसको कहा जाय कि अमुक लेखक पूर्णरूपेण अपने युग की अनुभूति में प्रवेश पा सका है (Entered fully into the common experience of the generation)। कारण, आज कोई भी साधारण मनोभूमि नहीं है, जहाँ पर सब खड़े हो सकें, कोई भी अनुभूति नहीं जिसे सब अपनी कह सकें। तब क्या प्रतिनिधित्व या अप्रतिनिधित्व ? हमें धैर्यपूर्वक इसी अराजकता पर संतोष करना होगा। यह कहानीकार जो कुछ भी दे देते हैं उसे सहर्ष ग्रहण करना होगा। ये ही लोग वातावरण तैयार कर रहे हैं जिसमें कोई तेजपुंज देदीप्यमान नक्षत्र उत्पन्न होगा।

हिन्दी नाटकों का विकास

संस्कृत की हासोन्मुखी परम्परा

मागधेन्दु के पूर्ववर्ती हिन्दी-साहित्य में नाटकों का अत्यधिक प्रभाव मिलता है। संस्कृत-साहित्य में कविता की अपेक्षा नाटकों का स्वर अधिक मुखर है, किन्तु हिन्दी साहित्य में अठारहवीं शती तक तो कविता की विविध राग-रागिनी ही यूँ जती रहती है। नाटकों के रंझों में न तो कोई स्वर फूँकने वाला दिखाई देता है और न ही उसे सुनने के लिए कोई उत्सुक प्रतीत होता है। यदि कहीं से कोई स्वर फूँकता हुआ दिखाई भी पड़ता है तो उसका अनाड़ीपन और का उत्साह भंग कर देता है। नाट्य-साहित्य की इस रिक्तता का क्या कारण है? इस प्रश्न पर हिन्दी के कुछ सुधी लेखकों ने अपने विचार प्रकट किए हैं। किसी ने गद्य के अभाव को इसका मूल कारण माना है तो किसी ने मुसलमानी शासन को दोषी करार दिया है। कुछ विद्वानों ने तत्कालीन वातावरण में इसके कारण की खोज करते हुए कह डाला है कि सन्तो की निराशामूलक वाणी के कारण नाट्य-सृजन की प्रेरणा कुण्ठित हो गई। किन्तु ये सतही विचार मूल कारण से बहुत दूर हैं। साहित्य की सारी गतिविधियों के मूल में विदेशी आक्रमणों तथा धार्मिक आन्दोलनों के स्थूल प्रभाव को देखने की ज़रूरत वैज्ञानिक नहीं है। साहित्य की एक अखण्ड दीर्घ परम्परा होती है। साहित्य के किसी भी रचना-प्रकार पर विचार करने के लिए उसे उस प्रकार की साहित्य-शृङ्खला की एक कड़ी के रूप में देखना चाहिए। सामयिक राजनीति, समाजनीति तथा अर्थनीति से भी साहित्य का दिशा-निर्देशन होता है। किन्तु इनके मोटे-मोटे कारणों से साहित्य की परख नहीं की जा सकती। तात्कालिक राजनीति, समाजनीति तथा अर्थनीति से जन-जीवन में जो उदयान-पतन होता है साहित्य पर उसका स्पष्ट प्रभाव पड़ता है। इन्हीं दोनों तत्त्वों के आधार पर उक्त प्रभाव के कारणों का हम संक्षिप्त विश्लेषण करेंगे।

सन् ईसवी की दसवीं शताब्दी के पश्चात् संस्कृत-नाटकों में हासोन्मुखता आ जाती है। मौलिकता की दृष्टि से तो यह काल दरिद्र है ही, परम्परा-निर्वाह की दृष्टि से भी इस काल के नाटककार समर्थ नहीं प्रतीत होते। इस काल में प्राणहीन नाटकों की भरमार है। मुरारि, राज-शेखर, जयदेव, क्षेमीश्वर आदि कुछ उल्लेखनीय नाटककारों की कृतियों में नाटकीय तत्त्वों का पूर्ण अभाव है। मुरारि के 'अनर्घ राघव' का महत्त्व केवल कविता की दृष्टि से ओंका जा सकता है। इसके कवित्व में भी प्रभातकालीन ऊष्मा नहीं है, अस्त्रोन्मुखी मूर्त्य की पीत आभा है। राजशेखर का महाकाय 'बाल रामायण' कविताओं से भरा पड़ा है। अपने कथानक के अनगढ़पन तथा अनुपात के अनौचित्य के कारण यह काफी कुख्यात हो चुका है। इस काल के प्रायः सभी नाटकों में कथानक की शिथिलता तथा वर्णनात्मक कविताओं और प्रगीत सुक्तों की बहुलता मिलती है। ये नाटक चरित्र, संवाद, अन्तर्दृष्टि आदि सभी दृष्टियों से खोखले हैं। हिन्दी के नाटककारों को

संस्कृत साहित्य की यही पिछली परम्परा मिली। बनारसीदास का समय सार-नाटक (सं० १६६३), प्राणचन्द चौहान का रामायण महानाटक (सं० १६६७), रघुराय नागर का समासार (सं० १७५७) और लखिराम का कक्या भरख (सं० १७७२) प्रायः अन्तर्गत हैं।

हिन्दी-साहित्य का प्रारम्भिक काल प्रत्येक दृष्टि से बड़ा अव्यवस्थित रहा है। मुसलमान आक्रमणकारियों ने राजाओं को ही पदाक्रान्त नहीं किया, जनता की भी निर्मम हत्या की। हिन्दू-सामन्तों द्वारा शोषित जनता का दुहरा शोषण हुआ। रुपए-पैसे के साथ ही उनकी खेती ज़ारी भी नष्ट होती रही। ऐसी अस्थिरता और भागदौड़ में नाटकों की क्या सृष्टि होती! सोलहवीं शताब्दी में सन्तों ने हमारी जड़ता को गहरा धक्का दिया। देश में चेतना की लहर दौड़ गई। वैष्णव आन्दोलन कुछ सन्त-महात्माओं तक सीमित न रहकर जन-जीवन तक पहुँचा। इस आन्दोलन ने जनता को रासलीला और रामलीला के रूप में जन-नाट्यशालाएँ भी दीं। इन्हीं रंगमंचों द्वारा कृष्ण और राम की लोकप्रिय कहानी जन-जन तक पहुँची। सूर और तुलसी की कविताओं को भोपाईयों तक पहुँचाने का श्रेय इन रंगमंचों को भी है। लोह संग्रह की भावना से ओत-प्रोत रहने के कारण रामलीला उत्तर-भारत के कोने-कोने तक व्याप्त हो उठी। हिन्दी का गीतकाल अजीब प्रतिक्रिया का युग है। चिन्तनहीनता अपनी सीमा पर पहुँच चुकी थी। पवित्र और जनता में दुर्लक्ष्य खाई पड़ गई थी। संस्कृत नाटकों की पिछली परम्परा का भी प्राण-स्रोत सूख गया था। ऐसी स्थिति में इस काल में नाट्य-रचना की आशा दुराशा-मात्र है।

नया उन्मेष

मध्यकालीन सामन्तीय व्यवस्था के खरबहर पर अंग्रेजों ने पूँजीवादी व्यवस्था का महल खड़ा किया। अंग्रेज इस देश में व्यापार करने के उद्देश्य से ही आये हुए थे। राज्य स्थापित कर लेने के बाद भारतीय बाजारों पर भी इनका एक तरह से एकाधिकार हो गया। अंग्रेजों की देखा-बेली बम्बई का पारसी वर्ग भी इस दिशा में काफी आगे बढ़ा और रुपया कमाने का नया-नया ढंग निकालने लगा। पारसी थियेट्रों की स्थापना धनार्जन का नया ढंग ही है। पारसी थियेटर का रंगमंच शेक्सपियर के समय के रंगमंच के आधार पर निर्मित हुआ।

पाश्चात्य विचारों के सम्पर्क में आने पर जीवन के प्रति एक नया दृष्टिकोण मिला। पूर्वी और पश्चिमी विचारधाराओं की टकराव से जीवन के नवीन स्फुलिंग पैदा हुए। राजाराममोहन राय तथा स्वामी दयानन्द सरस्वती सांस्कृतिक जागृति के अग्रदूत थे। एक ने पाश्चात्य विचारों के प्रति अत्यधिक उदार होते हुए भी भारतीय संस्कृति को ही अपने समाज की आधारशिला माना। दूसरा अपनी संस्कृति को सब-कुछ स्वीकार करते हुए भी जर्जर रूढ़ियों को सर्वदा तिरस्कृत करता रहा। नई शिक्षा से लोगों के संकीर्ण विचारों में परिवर्तन हुआ। अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क में आने से साहित्य में भी नवीन चेतना उत्पन्न हुई। सन् १८५७ के बाद से अंग्रेजी नीति में जो परिवर्तन घोषित किया गया जनता पर उसका अच्छा प्रभाव पड़ा। फलस्वरूप अंग्रेजों की प्रशंसा के गीत भी गाये गए। किन्तु अंग्रेजों की अर्थनीति बहुत दिनों तक छिपी न रह सकी। देशव्यापी अकाल तथा कर-भार से जोमिल जनता चिल्ला उठी। भारतेन्दु-युगीन संवेदनशील लेखकों, कवियों, नाटककारों आदि ने जनता की व्यथा को वाणी प्रदान की।

भारतेन्दु का उदय हिन्दी-साहित्य के लिए एक असाधारण घटना है। भारतेन्दु के सजग व्यक्तित्व ने जागरण के सभी तत्वों को आत्मसात् कर लिया। देश की आशा-आकांक्षाओं को नाटकों

के माध्यम से पहले-पहल उन्हीं ने प्रकट किया। पारसी थियेटर का शुद्ध व्यावसायिक दृष्टिकोण देश में सांस्कृतिक कुचर्च बढ़ा रहा था। उर्दू कविता की शोखी और बाजारू गानों से भरे पारसी नाटक पूँजीपतियों के लिए द्विगुणित लाभप्रद सिद्ध हुए। इन नाटकों से पारसी कम्पनियों के मालिकों को खूब लाभ हुआ। ताल्कालिक जन-जागरण को, जो अन्ततोगत्वा उन मालिकों के हितों पर कुटाराघात करने वाला सिंह होता, एक प्रतिक्रियावादी अक्रियमाण दिशा की ओर मोड़ने का प्रयास किया गया। भारतेन्दु पारसी कम्पनियों की इस प्रवृत्ति से पूर्ण अवगत थे। इसलिए जनता का रुचि-परिष्कार उनकी नाट्य-रचना का पहला लक्ष्य रहा।

भारतेन्दु ने अपने नाटकों की कथावस्तु जीवन के विविध क्षेत्रों से ली। किसी नाटक में ऐकान्तिक प्रेम का निरूपण किया गया है तो किसी में समसामयिक सामाजिक तथा धार्मिक समस्याओं का चित्रण; कहीं ऐतिहासिक और पौराणिक वृत्त के आधार पर नाटक का ढाँचा खड़ा किया गया है तो कहीं देश की दुर्दशा का मार्मिक चित्र उपस्थित किया गया है। भारतेन्दु के पूर्व नाटकों के सीमित विषय की दीवारें टूट गईं और विषय-भूमि को पूरा विस्तार मिला। नीलदेवी और सती प्रताप में इतिहास और पुराण की वे उज्ज्वल गाथाएँ हैं जिनके आलोक में पाश्चात्य संस्कृति की चक्काचौंथ से विपथ्यामिनी आर्य ललनाएँ अपना मार्ग पहचान सकती हैं। यह वास्तव में पाश्चात्य संस्कृति के विरोध में सांस्कृतिक जागरण का चिह्न है। कुछ लोग इसे जीवन के प्रति पलायनवादी रोमानी दृष्टि कहते हैं। वस्तुतः अतीत की स्वस्थ कथाओं और उदात्त चरित्रों से शक्ति संयम करना ही इनका मुख्य उद्देश्य है। 'सत्य हरिश्चन्द्र' की भूमिका में उन्होंने स्पष्ट लिख दिया है कि यदि पाठक के चरित्र में इससे कुछ भी सुधार हुआ तो मैं अपना अम साथ'क समझूँगा। शालग्राम का 'मोर ध्वज', भगवद् उपाध्याय का 'सुलोचना सती' आदि पौराणिक नाटक तथा राधाकृष्णदास का 'महाराणा प्रताप' तथा श्री निवासदास का 'संयोगिता स्वंबर', प्रतापनारायण मिश्र का 'हटी इमीर' आदि ऐतिहासिक नाटक मूलतः उद्बोधनात्मक हैं।

'प्रेम-जोमिनी' में भारतेन्दु ने अनेक प्रकार की सामाजिक समस्याओं का संकेत किया है। इस काल के अन्य नाटककारों ने बहुत-सी तत्कालीन समस्याओं को अपने नाटकों का विषय बनाया, जैसे, बाल-विवाह, स्त्री-असहायता, गो-वध, पाश्चात्य आचार-नीति आदि। राधाकृष्णदास का दुखिनी बाला, प्रतापनारायण मिश्र का 'गो संकट' ऐसे ही नाटक हैं।

भारतेन्दु ने 'भारत दुर्दशा' में राष्ट्र-प्रेम की भावना जगाई। भारतेन्दु तथा इस काल के अन्य कवियों की कविताओं में राष्ट्र-प्रेम और शासक-प्रेम का जो विरोधाभास दिखाई पड़ता है वह नाटकों में भी उसी रूप में चित्रित हुआ है। 'भारत दुर्दशा' के प्रारम्भ में ही यह निवेदन कर दिया गया है—'अंगरेज राज सुख साज सजे सब भारी। पै धन विदेश चलि जात इहे अतिस्वारी।' इस बात से सभी लोग अवगत हैं कि सारा धन विदेश चला जा रहा है फिर भी उन्हें महारानी विक्टोरिया के न्याय और औचित्य पर विश्वास है। दूसरे अंक में भारत कहता है—'परमेश्वर वैकुण्ठ में और राजराजेश्वरी सत समुन्द्र पार, अब मेरी कौन दशा होगी?' पाँचवें अंक में कुछ लोग भारत-दुर्दशा से बचने की मन्त्रणा करते हैं। किन्तु डिसलायल्टी का भय उनकी योजनाओं को कार्यरूप में परिणत नहीं होने देता। अन्त में भारत-भाग्य भी परमात्मा व राजराजेश्वरी की पुकार लगाकर विदा होता है; और भगवान् निराशावादितों के साथ नाटक का पर्यवसान होता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'भारत-दुर्दशा नाटक' के आधार पर प्रेमचन्द जी ने 'भारत सौभाग्य'

नाटक लिखा। इसमें भारत नायक और बद इकबाल-हिन्द प्रतिनायक है। अन्त में भारत अपने प्रतिनायक का आश्रय ग्रहण करने में ही अपना सौभाग्य समझता है। अंग्रेजों के सद्भाव की जलना भारतीय वातावरण को बहुत दिनों तक घेरे रही। भारतीय कांग्रेस में भी इस तरह के विश्वास के लोगों की कमी नहीं थी। इन नाटकों में देश की राजनीतिक, आर्थिक तथा सामाजिक व्यवस्था का भावात्मक चित्र उपस्थित किया गया है।

जीवन में व्यंग्य और विनोद का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है। रात-दिन गुरु-गम्भीर कार्यों में लगे रहने के कारण विनोद और भी अधिक प्रिय मालूम पड़ता है। अच्छा प्रहसन व्यंग्य होता है। जीवन और समाज की असंगतियों की पकड़ के लिए जिसकी दृष्टि जितनी पैनी होगी वह उतना अच्छा प्रहसनकार होगा। भारतेन्दु की 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में मास-भक्षियों के तर्कों पर व्यंग्य है। 'अंधेर नगरी' एक अव्यवस्थित राज्य पर करारी खोट है। इनके काल में अन्य बहुत से प्रहसन लिखे गए—जैसे। बालकृष्ण भट्ट का शिवादान, प्रतापनारायण मिश्र का 'कलि कौतुक रूपक', राधाचरण गोस्वामी का 'बूढ़े मुँह सुँहासे'। इन परवर्ती लेखकों ने भारतेन्दु-जैसी प्रतिभा का अभाव था। अतः इनके प्रहसन में वैसा तीखापन नहीं है। इस युग में अनुवादों की परम्परा भी चलती रही। इस सम्बन्ध में लाला सीताराम, रामकृष्ण वर्मा, आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

शैली की दृष्टि से भारतेन्दु के नाटक बहुत कुछ संस्कृत नाटकों की पद्धति के अनुवर्ती हैं। संस्कृत नाटकों का प्रारम्भ नाटी-पाठ से होकर भरतवाक्य पर समाप्त होता है। इनके प्रारम्भिक नाटकों में यह पद्धति हू-ब-हू स्वीकार कर ली गई है। कुछ नाटकों में अंकावतार और विष्क्रमक की योजना भी मिलेगी। चन्दावती में स्वगत का आवश्यकता से अधिक प्रयोग किया गया है। कहीं-कहीं कथोपकथन भी लम्बे हो गए हैं। पारसी नाटक शैली का प्रभाव भी जहाँ-तहाँ दिखाई पड़ता है। शैली की दृष्टि से इस पूरे काल में नाटकों का अपेक्षित विकास न हो सका। बालकृष्ण भट्ट, खड्गगहादुर मल्ल, राधाकृष्णदास आदि के नाटकों के कथानक अत्यन्त-शिथिल हैं। पात्रों का व्यक्तित्व नाटककारों के व्यक्तित्व से लिपटा रह गया, उनकी स्वतन्त्र स्थिति नहीं बन सकी। संस्कृत का स्वगत-भाषण और काव्यात्मक वातावरण भी बहुत-कुछ ज्यों-का-त्यों रह गया। रीतिकालीन कविता के प्रभाव से चमत्कार प्रदर्शन की प्रवृत्ति भी बढ़ी। हाँ जहाँ तक वस्तु-चयन की विविधता तथा सामान्य पात्रों के चुनाव का प्रश्न है इस काल के नाटक संस्कृत की पिछी-पिछी परिपाटी को काफी पीछे छोड़ चुके थे।

सुधारवादी युग

प्रवृत्ति की दृष्टि से विचार करने पर महावीरप्रसाद द्विवेदी का समय सुधारवादी युग कहा जा सकता है। आर्यसमाजी नैतिकता का प्रभाव तो द्विवेदीजी पर पड़ा ही था, राजनीति के क्षेत्र में भी महात्मा गांधी की सात्विकता और उच्च नैतिकता का खर जादू की तरह प्रभावशाली बन चुका था। इस युग के लेखकों ने वस्तु और शैली दोनों दृष्टियों से साहित्य में सुधार करने की चेष्टा की। यद्यपि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा उनके मण्डल के लेखकों ने गद्य में काफी लिखा फिर भी गद्य की प्रतिमिति स्थिर न हो सकी। पद्य की भाषा के लिए खड़ी बोली और ब्रजभाषा में किसको ग्रहण किया जाय इसका अन्तिम निर्णय नहीं हो पाया था। द्विवेदीजी तथा उनके अनुगामियों का सारा समय इन्हीं बातों के मुलभाने में लगा रहा। भाषा-संस्कार तथा खड़ी बोली के

निखार-परिष्कार के लिए इस युग का बड़ा महत्त्व है। सुधारवादियों से मौलिक उद्भावनाओं तथा क्रांतिकारी परिवर्तनों की अपेक्षा भी नहीं करनी चाहिए। वास्तव में द्वियेदीजी का महत्त्व इसी सुधार-परिष्कार के लिए है। नाटक के विकास को देखते हुए इस काल के पार्थक्य की कोई आवश्यकता नहीं है। भारतेन्दु युग की प्रवृत्तियाँ ही इस काल में चलती रहीं। केवल सुविधा की दृष्टि से ही इस काल को अलग कर दिया गया है।

भारतेन्दु युग की अपेक्षा इस काल में ऐतिहासिक नाटक संख्या में अधिक रचे गए। विषयों के चुनाव का विचार करने पर यह स्पष्ट दिखाई पड़ता है कि जीवन पर सात्विक प्रभाव छोड़ने वाले नायकों के प्रहसन पर विशेष दृष्टि रही है। जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी का 'तुलसीदास', वियोगी हरि का 'प्रबुद्ध यामुने', मिशन बन्धु का 'शिवाजी' आदि इसी प्रकार के नाटक हैं। 'कर्वला' द्वारा प्रेमचन्दजी ने मुगलमानी संस्कृत पर सहानुभूति पूर्वक विचार करने का कदाचित् पहला प्रयास किया। सामाजिक नाटकों के लिए बाल-विवाह, वृद्ध विवाह, मुवद्दमेबाजी आदि विषय चुने गए। प्रहसन के लिए अब और व्यापक क्षेत्र मिला। नए वातावरण में बद्रीनाथ भट्ट ने नए विषयों का चुनाव किया। 'विवाह विज्ञापन' और 'मिस अमेरिका' ऐसे प्रहसनों में हैं। पहले में पार्श्वाल्प दंग की कृत्रिम साज-सज्जा (मेकअप) और रूप पर व्यंग्य है। पति को जूते से पिटवाकर लेखक अपने स्तर को काफी नीचे गिरा देता है। 'मिस अमेरिका' में प्रकारान्तर से रीतिकालीन अश्लील कविताओं पर व्यंग्य किया गया है। जी० पी० श्रीवास्तव के प्रहसनों का स्तर भी काफी नीचा है।

प्रसाद का आविर्भाव (विकास के विविध मार्ग)

भारतेन्दु के बाद प्रसाद-जैसी सर्वोर्गीण प्रतिभा का रचनात्मक व्यक्तित्व दूसरा नहीं उत्पन्न हुआ। नाटकों का उन्होंने नवीन शैली से शृङ्गार किया। किन्तु इस साज-सज्जा की औपचारिकता के कारण वे नाटकों की नई दिशा के निर्देशक नहीं ठहराए जा सकते। अब तक के हिन्दी-नाटकों के पात्र लेखक के व्यक्तित्व की छाया-मात्र थे, परन्तु प्रसाद ने उन्हें स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान किया। प्रसाद ने पात्रों के शील-निरूपण का जो प्रयास अपने नाटकों में किया हिन्दी के लिए वह एक अति महत्त्वपूर्ण बात थी। हिन्दी-नाटकों का बहुत अधिक विकास हो जाने पर भी शील-निरूपण के प्रथम पुरस्कर्ता होने के कारण उनका ऐतिहासिक महत्त्व अनुशा रहेगा।

यद्यपि प्रसाद ने मुख्य रूप से ऐतिहासिक नाटक ही लिखे तथापि अन्य प्रकार के नाटकों का भी मार्ग-निर्देशन किया। 'चन्द्रगुप्त', 'स्कन्दगुप्त' आदि ऐतिहासिक नाटक हैं। 'जन्मजेय का नागयज्ञ' पौराणिक नाटक है। 'ध्रुव स्वामिनी' ऐतिहासिक होते हुए भी मूलतः समस्या-नाटक है। 'कामना' अन्त्यापदेशिक नाटक है। 'एक घूँट' को कुछ आलोचकों ने हिन्दी का प्रथम एकांकी माना है। गीतिनाट्य के क्षेत्र में भी वे ही अग्रणी ठहरते हैं। 'कल्याणालय' हिन्दी का पहला गीति-नाट्य है।

(क) ऐतिहासिक

"इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यन्त लाभदायक शत होता है।... क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारी जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सभ्यता है उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है।... मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंश

में से उन प्रकाशक घटनाओं का दिग्दर्शन करने की है जिन्होंने हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत प्रयत्न किया है।” ‘विशाल’ की श्रमिका में उपयुक्त विचार प्रकट करके प्रसाद ने अपना दृष्टिकोण स्पष्ट कर दिया है। उस कथन से हम तीन निष्कर्ष निकालते हैं—(१) ऐतिहासिक घटनाएँ हमारे आदर्श को रंघटित करने के लिए सामदायक हैं अर्थात् वे साधन हैं साध्य नहीं; (२) जलवायु के अनुकूल होने के कारण हमारी सांस्कृतिक परम्परा के मेल में हैं और (३) उन परिस्थितियों के अंकन का प्रयत्न किया गया है जो हमें आज की स्थिति में ले आने के लिए उत्तरदायी हैं।

अपने नाटकों के लिए प्रसाद ने ऐतिहासिक घटनाओं की जो सीमाएँ तैयार कर ली हैं उनके मूल कारणों की विवेचना की जा चुकी है। इन सीमाओं में बँधे रहने के कारण उनकी कल्पना स्वच्छन्द विहार के लिए उरयुक्त वातावरण नहीं पा सकी। फिर भी इतिहास की कड़ियों मिलाने के लिए उन्होंने स्वतन्त्र अनेतिहासिक पात्रों और घटनाओं की योजनाएँ प्रस्तुत की हैं। देवसेना, विजया, जयमाला, मन्दाकिनी आदि ऐसे ही पात्र हैं। भटार्क और अनन्त देवी या सम्बन्ध-स्थापन, तन्त्राला के गुरुकुल में चाणक्य और चन्द्रगुप्त का सामीप्य ऐसी योजनाएँ हैं जिनका कोई ऐतिहासिक प्रमाण नहीं है।

प्रसाद को ऐतिहासिक नाटककार नहीं हैं। उन्होंने ऐतिहासिक पृष्ठभूमियों पर भारतीय संस्कृति के प्रभावोत्पादक चित्रों को खूब उभारकर प्रस्तुत किया है। इसका मतलब यह नहीं है कि प्रसाद सांस्कृतिक पुनरुत्थानवाद के समर्थक हैं। उनके तत्कालीन सांस्कृतिक चित्रों में वर्तमान और भविष्य के लिए भी जीवन्त सन्देश है। देशभक्ति और राष्ट्रीयता का भी उनके नाटकों में पूरा-पूरा समावेश हुआ है। विभिन्न संस्कृतियों का पारस्परिक संघर्ष तथा अन्तर्गत संस्कृतियों के वैषम्य को दिखाते हुए भी वे मूलवर्तिनी भारतीय सांस्कृतिक धारा को बनाए रखने में पूर्ण समर्थ दिखाई पड़ते हैं।

भारतीय नाटकों में दुःखान्त नाटकों के लिए कोई स्थान नहीं है। प्रसाद ने भी इस परिपाटी का निर्वाह किया है। फलस्वरूप उनके नाटकों में आशावादिता का सन्देश सर्वत्र दिखाई पड़ेगा। नियतिवाद से अत्यधिक अभिभूत होने के कारण वे आशावादिता को आधुनिक अर्थ में नहीं ग्रहण कर पाए हैं। रुद्रगुप्त में नियतिवाद अपने पूरे उत्कर्ष पर है। पूरे नाटक पर अवसाद की घुन्घ छाई दिखाई पड़ती है। फिर भी नाटक का पर्यवेक्षण इस दृष्टि से आशामूलक है कि रुद्रगुप्त हूणों को पराजित तथा निष्कासित करने में सफल होता है।

प्रसाद ने चरित्र-निरूपण पर विशेष जोर देकर अब तक चली आती हुई रस-प्रधान नाट्य-धारा को एक ज़रदस्त मोड़ दिया है। अनेक प्रश्न की परिस्थितियों के बीच अपने पात्रों को खड़ा करके उन्होंने जिन अन्तर्द्वन्द्वों का विधान किया है वे आधुनिक मनोविज्ञान के सर्वथा अनुकूल हैं। विरोधी विचार वाले पात्रों की सृष्टि से संघर्ष की योजना में अधिक सहायता मिली है। रुद्रगुप्त, भटार्क, अज्ञान शत्रु, बिजसार भिन्न-भिन्न मनोदशाओं को व्यक्त करते हैं। चाणक्य का चरित्र प्रसाद की सर्वोत्कृष्ट सृष्टि है। इतना सशक्त व्यक्तित्व, दृढ़ इच्छा-शक्ति, अदम्य उत्साह तथा प्राणवत्ता अन्यत्र नहीं मिलती। नारी-चरित्रों की अनेकविध कल्पना के वे अद्भुत स्रष्टा थे।

संस्कृत नाटकों का काव्यात्मक वातावरण प्रसाद के नाटकों में भी पाया जाता है। प्रसाद

मूलतः कवि हैं। उनका कवि क्या नाटक क्या कहानी सर्वत्र विद्यमान रहता है। कवि की भावुकता ने उन्हें यथार्थवादी भूमि पर नहीं उतरने दिया। प्रसाद के अधिकांश पात्र भावुक हैं। यह भावुकता पात्रों के भाषणों तथा कार्य-पद्धतियों में भी पाई जाती है। नाटकों में यथार्थवादी शैली ले आने का कार्य लक्ष्मीनारायण मिश्र ने किया।

रंगमंच की दृष्टि से प्रसाद के प्रतिनिधि नाटक अभिनेय नहीं हैं। घटना-विस्तार, लम्बे दार्शनिक भाषण, भाषा की क्लिष्टता, स्वगत-कथन की अस्वामाविकता आदि अनेक ऐसी बातें हैं जो अभिनेता के मार्ग में भयानक बाधा उपस्थित करती हैं। सम्भवतः प्रसाद जी अपनी इन त्रुटियों से अवगत थे। इसीलिए भ्रुवस्त्रामिनी लिखते समय उन्होंने रंगमंच को पूरी तरह अपनी दृष्टि में रखा।

ऐतिहासिक नाटककारों में हरिकृष्ण 'प्रेमी', उम्र, गोविन्दवल्लभ पन्त, उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविन्ददास प्रमुख हैं। गणना के लिए मिलिन्द का नाम भी जोड़ा जा सकता है। प्रेमी ने अपने नाटकों की कथा-वस्तु भारत के मध्यकालीन इतिहास से ग्रहण की है। अपने अमी-अमी प्रकाशित 'शपथ' में उन्होंने हूणकालीन कथावस्तु ली है। किन्तु प्रेमी की ख्याति उनके 'रक्षा-बन्धन' तथा 'शिवा-साधना' नाटकों पर ही आश्रित है। प्रेमी के नाटकों में हिन्दू-मुसलिम-ऐक्य और सौहार्द की अभिव्यंजना बड़ी मार्मिक पद्धति पर हुई है। इसके लिए अशुक्ल कथावस्तु का चुनाव तथा प्रतिपादन की स्वाभाविकता दोनों समान रूप से दायी है। प्रेमी ने प्रसाद की अलंकृत-शैली नहीं अपनाई है। प्रसादकुल सम्वाद-योजना में प्रेमी काफी कुशल हैं। प्रसाद की भौति दार्शनिकता के भार से इनके नाटक बोझिल नहीं हैं। नाटक के बाह्य पक्ष में प्रेमी ने प्रसाद की अपेक्षा अधिक स्वाभाविकता का आश्रय लिया है। किन्तु नाटक के आन्तरिक औदात्य और अन्तर्बन्ध की जो गम्भीरता प्रसाद के नाटकों में है वह प्रेमी के नाटकों में कही भी नहीं आ पाई है। उम्र का 'महात्मा ईसा' रंगमंच की दृष्टि से सफल माना जा सकता है किन्तु इसकी ऐतिहासिकता त्रुटिपूर्ण है। उदयशंकर भट्ट का 'दाहर वा सिन्ध पतन' और 'विक्रमादित्य' ऐतिहासिक नाटक है। 'मिन्ध-पतन' नाटक में नाना प्रकार के अन्तर्विरोध दाहर के पतन के कारण बताए गए हैं। भट्ट जी के विचार से यह हिन्दी का पहला दुःस्वान्त नाटक है, किन्तु भारतेन्दु की 'नील देवी' इस पद पर प्रतिष्ठित हो चुकी है। गोविन्दवल्लभ पन्त के 'गजमुकुट' का सारा विन्यास बड़ी श्रुत पद्धति पर चला है। सेठ गोविन्ददास का 'हर्ष' भी अच्छा ही नाटक है।

(ख) पौराणिक और सामाजिक

प्रसाद के पौराणिक नाटक 'जनमेजय का नाग यज्ञ' का उल्लेख किया जा चुका है। इसमें महामाग्य के महायुद्ध के पश्चात् परीक्षितकालीन कथानक लिया गया है। इसमें अर्यों-अनार्यों के आतंशों और संस्कृतियों के संपर्क और समन्वय का चित्र उपस्थित किया गया है। सुदर्शन, गोविन्दवल्लभ पन्त, माखनलाल चतुर्वेदी, गोविन्ददास, उम्र और उदयशंकर भट्ट की कुछ कृतियों पौराणिक नाटकों के अन्तर्गत आती हैं। सुदर्शन ने अपनी 'अंजना' में पौराणिक पात्रों को मानवीय स्तर पर उतारने का स्तुत्य प्रयास किया है। सम्भवतः ऐसा करने के लिए उन्हें बंगला के प्रख्यात नाटककार द्विवेन्द्रलाल राय से प्रेरणा मिली है। गोविन्दवल्लभ पन्त की 'वरमाला' का कथानक मार्कण्डेय पुराण से लिया गया है। सारे नाटक का वातावरण रोमानी है। कथोपकथन प्रसादकुल तथा सरल है। रंगमंच की दृष्टि से यह बड़ा सफल नाटक है। उम्र का 'गंगा का

बेटा' नाटकीय दृष्टि से साधारण नाटक है। पौराणिक धारा के प्रतिनिधि लेखक उदयशंकर भट्ट हैं। 'अम्बा', 'सगर-विजय' इनके प्रमुख पौराणिक नाटक हैं। 'अम्बा' में नारीत्व की चेतना का पूरा-पूरा आकलन हुआ है, 'सगर-विजय' राष्ट्रीय भावनाओं से अनुप्राणित नाटक है। इन्होंने अपने पौराणिक पात्रों के भीतर नवयुग के सामाजिक संघर्षों को देखा है।

इस युग के पौराणिक नाटकों तथा भारतेन्दु-द्विवेदी युग के पौराणिक नाटकों के बीच एक स्पष्ट विभाजक रेखा खींची जा सकती है। भारतेन्दु-द्विवेदी युग के पौराणिक नाटकों में मौलिक उद्भावना की नितान्त कमी है। पौराणिक वातावरण को नवयुग के प्रकाश में देखने का प्रयास वहाँ नहीं मिलेगा। अति प्राकृत पौराणिक प्रसंगों, अतिरंजित घटनाओं और अश्रयार्थ दृश्य-विधानों से भरे नाटकों से दूर हटकर इस काल में उन्हें मानवीय घरातल पर देखने का प्रयास किया गया है। इसे आज की बौद्धिकता का आग्रह ही समझना चाहिए। अच्छे सामाजिक नाटकों का हिन्दी में अभाव-मा ही है। उग्र के 'सुम्बन' में अश्लीलता का काफी उभार है। गोविन्दवल्लभ पन्त का 'अंगूर की बेंटी' साधारण नाटक है। सेठ गोविन्ददास का 'प्रकाश', 'पाकिस्तान' उदयशंकर भट्ट का 'भमला', 'अन्तहीन अन्त' सामाजिक नाटक हैं।

(ग) अन्यापदेशिक नाटक

अन्यापदेशिक नाटकों को कुछ लोगों ने प्रतीकात्मक नाटक भी कहा है। किन्तु प्रतीक और अन्यापदेश के अर्थ में मौलिक अन्तर है। अन्यापदेश अंग्रेजी के एलोगेरी का समानार्थी है। अन्यापदेश तथा प्रतीक दोनों में प्रस्तुत और अप्रस्तुत में धर्म अथवा प्रभाव का साम्य होता है। अन्यापदेश में कमी-कमी भाव या मनोवेग का मानवीकरण भर कर दिया जाता है, उसके स्थान पर प्रतीक का विधान नहीं दिया जाता। उदाहरण के लिए प्रसाद की 'कामना' का उल्लेख किया जा सकता है। पन्त की 'ज्योत्स्ना' में प्रतीक-पद्धति अवश्य अपनाई गई है, किन्तु ये प्रतीक परम्परा-ग्रहीत प्रतीक नहीं हैं। अर्थ की व्यापकता की दृष्टि से इस प्रकार के नाटकों को अन्यापदेश की कोटि में रखना अधिक समीचीन है।

इस कोटि में प्रसाद की 'कामना' और पन्त की 'ज्योत्स्ना' दो ही नाटक आते हैं। संस्कृत में 'प्रबोध चन्द्रोदय' इस ढंग का बड़ा प्रसिद्ध नाटक लिखा जा चुका है। प्रसाद की 'कामना' में 'सन्तोष', 'विनोद', 'कामना' आदि मनोभाव मानवी क्रिया-कलापों द्वारा उक्त भावों की अभिव्यक्ति करते हैं। इसमें स्वर्ण और मदिरा के प्रचार द्वारा तारा की भोली सन्तानों में विलास, प्रवंचना, उन्मूलन आदि का बीज-वपन किया जाता है। इसका फल यह होता है कि उन सन्तानों के देश की सुख-शान्ति नष्ट हो जाती है। विदेशी संस्कृति की कुरीतियों से आक्रान्त भारतीय-संस्कृति की रक्षा ही इस नाटक का मुख्य ध्येय है। 'कामना' की अपेक्षा 'ज्योत्स्ना' की विचार-भूमि व्यापक है। 'ज्योत्स्ना' द्वारा इस संसार में स्वर्ग उतारने की बात कही गई है। 'कामना' की अपेक्षा इसका नाटकीय ढाँचा शिथिल है।

(घ) समस्या-नाटक

यूरोप में नाटकों के क्षेत्र में इन्सन का आविर्भाव एक नई दिशा का सूचक है। १९वीं शती के उत्तरार्ध में उसने नाटकों के क्षेत्र में ऐसी क्रान्ति उपस्थित कि शेक्सपियर के प्रभाव के स्थान पर एक बौद्धिक चेतना का उदय हुआ। उससे प्रेरणा ग्रहण करके शा ने समाज की पिटी परम्पराओं तथा मुढ़क रोमानी कल्पनाओं पर प्रबल कशाघात किया। हिन्दी में लक्ष्मीनारायण

मिश्र ने अनेक समस्या-नाटक लिखे। इस घारा के ये ही प्रतिनिधि लेखक हैं। शा की तल-स्पर्शनीं दृष्टि, प्रतिपादन का ढंग, निर्मम व्यंग्य लक्ष्मीनारायण जी में नहीं है। शा ने परम्परा-मुक्त चरित्रों का सूक्ष्म अध्ययन किया और उनके स्थान पर रोमांच-हीन वास्तविक चरित्रों की प्रतिष्ठा की। इन्सन का मंच-निर्देशन, विड्डे की कथोपकथन-कुशलता दोनों का समावेश शा के नाटकों में हुआ है। कथोपकथन में स्वाभाविकता और वाग्-वैदग्ध्य ले आने की कला उसने प्रसिद्ध भाषा वैज्ञानिक हेनरी स्वीट से सीखी। मिश्र जी शा की तरह किसी परम्परा (कन्वेंशन) पर चोट नहीं करते। उन्होंने प्रायः नारी की चिरन्तन समस्या ली है, जो आब की अति महत्त्वपूर्ण समस्या नहीं कही जा सकती। जिस बौद्धिक स्तर (इंटेलेक्चुवल स्टैंड) की अपेक्षा समस्या-नाटकों में की जाती है, वह मिश्र जी में नहीं। भूमिकाओं में 'मैं बुद्धिवादी क्यों हूँ' बार-बार स्पष्ट करने पर भी वे उस सीमा तक बुद्धिवादी नहीं हैं। इस अनवरत स्पष्टीकरण का मनोवैज्ञानिक अर्थ कुछ दूसरा ही है। फिर भी समस्या-नाटकों के क्षेत्र में मिश्र जी का ऐतिहासिक महत्त्व सुरक्षित रहेगा। यह भी सच है कि प्रसाद के बाद ये दूसरी प्रतिभा हैं।

शीली के क्षेत्र में इन्होंने प्रशंसनीय कार्य किया है। शा आदि के नाटकों की भाँति इनके नाटकों में भी तीन ही अंग होते हैं। गीत प्रायः नहीं होते, सभी घटनाएँ एक ही स्थान पर घटित होती हैं। आवश्यकतानुसार गीतों का विधान भी इन्होंने किया है, जैसे 'संन्यासी' की किरणमयी। स्वादां मे गायत्रीय स्फूर्ति, लज्जा और तीक्ष्णता की ओर ध्यान दिया गया है। हिन्दी के पिछले नाटकों में इन बातों का अभाव है। संन्यासी, राजस का मन्दिर, मुक्ति का रहस्य, सिन्दूर की होली और आषी रात इनके समस्या-नाटक हैं। हिन्दी के कुछ और लेखक अपने नाटकों पर 'समस्या-नाटक' का लेबुल चिपकाए हुए दिखाई पड़ते हैं।

(ङ) गीति-नाट्य

अमानत की 'इन्टर सभा' को छोड़ दिया जाय तो प्रमाद का 'करुणालय' ही हिन्दी का प्रथम गीति-नाट्य टहरता है। 'करुणालय' को गीति-नाट्य का ढाँचा-मात्र मानना चाहिए। इसमें नाट्य-तरंग नगण्य है। आधुनिक अर्थ में निराला का 'पंचवटी-प्रसंग' हिन्दी का प्रथम गीति-नाट्य है। वास्तव में 'पंचवटी-प्रसंग' की रचना हिन्दी में भड़े कथोपकथन को दूर करने के लक्ष्य से ही की गई। कथोपकथन की स्वाभाविकता, नाटकीय कार्य तथा शील-वैचित्र्य सभी दृष्टियों से वह श्रेष्ठ गीति-नाट्य है। उदयशंकर भट्ट ने गूढ़त से पौराणिक प्रसंगों के आचार पर सुन्दर गीति-नाट्य लिखे हैं। 'विश्वामित्र', 'मत्स्य गन्वा' तथा 'राधा' उनके प्रसिद्ध गीति-नाट्य हैं। भट्ट जी बड़े सचेत कलाकार हैं। पौराणिक पात्रों के सहारे आब की विविध समस्याओं का निर्देश उनकी अपनी विशेषता है। मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों के विधान में भी वे निपुण हैं। कवि होने के कारण उनमें काव्यत्व भी यथेष्ट मात्रा में है। भगवतीचरण वर्मा का 'तारा' भी एक एकांकी-गीति-नाट्य है।

इपर पन्त जी के गीति-नाट्यों का एक संग्रह 'रत्न शिखर' के नाम से प्रकाशित हुआ है। इस संग्रह में छः गीति-नाट्य हैं। ये अपने संक्षिप्त रूप में रेडियो से प्रसारित भी हो चुके हैं। इसमें नाटकीय प्रवाह तथा वैचित्र्य ले आने के लिए यति का क्रम गति के अनुरूप परिवर्तित कर दिया गया है। आलाप का भी यथेष्ट ध्यान दिया गया है। सभी नाट्य प्रतीकात्मक हैं। इनमें मानव-मन के ऊर्ध्व और समतल के सामंभस्य, आध्यात्मिकता और भौतिकता के समन्वय,

विश्व मानवतावाद आदि का संदेश है। जहाँ तक विचारों का सम्बन्ध है, इस संग्रह में कोई नवीनता नहीं है। नई बोलल में पुरानी शराब ढाली गई है।

(च) एकांकी

प्रसाद के 'एक घूँट' के बाद सुवनेश्वरप्रसाद का 'कारवों' हिन्दी-एकांकी के क्षेत्र में एक नया प्रयोग था। 'कारवों' संग्रह की वस्तु तथा शैली, दोनों पर पाश्चात्य विचार-धारा की स्पष्ट छाप है। लेखक शा और हस्तन के विश्वासों तथा कला-रूपों से श्रैत्यधिक प्रभावित झत होता है। समाज के रूढ़ वैवाहिक विश्वासों का उच्छेदन कारवों का प्रतिपाद्य है। भारतीय नैतिक मूल्यों की उपयोगिता पर विचार न करके विदेशी मूल्यों के चलन का आग्रह बौद्धिक दासता या शुद्ध प्रतिक्रिया का धोतक है।

डॉ० रामकुमार वर्मा एकांकी नाटक के जन्मदाताओं में से हैं। वर्मा जी भारतीय आदर्शों में विश्वास रखते हैं। त्याग, दया, करुणा आदि सात्विक मनोवृत्तियों का सन्निवेश उनके नाटकों में हुआ है। वर्मा जी ने प्रायः सामाजिक और ऐतिहासिक एकांकी लिखे हैं। इनके मध्यवर्गीय पात्र सुशिक्षित और सुसंस्कृत नागरिक हैं। पृथ्वीराज की आँखें, रेशमी दर्द, चारमिता, सतकिरण, रूप-रंग इनके एकांकी नाटकों के संग्रह हैं।

हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने जिस तरह अपने नाटकों के लिए मध्यकालीन ऐतिहासिक कथाओं का सहारा लिया है उसी तरह एकांकी के लिए उनी काल की घटनाओं के मर्मस्पर्शी लघु सूत्रों को ग्रहण किया है। मध्यकालीन राजपूतों शौर्य, आत्ममिमान, आन-बान का चित्र अंकित करने में इन्हें कमाल हासिल है।

सेठ गोविन्ददास ने संख्या की दृष्टि से बहुत से नाटक लिखे हैं। गांधीवादी होने के कारण इनके नाटकों में गांधीवादी विचार-धारा सर्वत्र मिलेगी। समस्याओं की व्याख्या तथा उनका स्थूल हल इन्हें निकालने की सतर्कता उनमें सर्वत्र पाई जाती है, पर अनुभूति की तीव्रता तथा व्यञ्जकता का प्रायः अभाव है। सतरश्मि, चतुष्पथ, नवरस, स्पर्धा, एकादशी आदि इनके एकांकी-संग्रह हैं।

उदयशंकर भट्ट ने भी इस दिशा में उल्लेखनीय कार्य किया है। उनकी दृष्टि में नाटकों में रस-संचार के अतिरिक्त किसी मुनिश्चित सामाजिक उद्देश्य का होना भी परमावश्यक है। उच्च और मध्यवर्ग की जीवन-विडम्बनाओं को चित्रित करके उन पर गहरी चोट करना इनकी प्रमुख विशेषता है। समस्या का अन्त, चार एकांकी आदि इनके एकांकी-संग्रह हैं।

उपेन्द्रनाथ अशक आज के प्रमुख एकांकी नाटककारों में हैं। इन्होंने प्रायः मध्यवर्गीय जीवन की समस्याएँ ली हैं। इनके पात्र जाने-पहचाने लगते हैं। पारिवारिक जीवन-समस्याओं के भीतर बैठकर उनका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने में ये सिद्ध कलाकार हैं। अशक के सामाजिक व्यंग्य काफी तीखे हैं। देवताओं की जाया में, तूफान के पहले, चरवाहे आदि इनके एकांकी-संग्रह हैं।

उग्र, सद्गुरुशरण अवस्थी और गणेशप्रसाद द्विवेदी आदि ने भी इस दिशा में उल्लेखनीय कार्य किया है। रंगमंच और प्रयोग की दृष्टि से जगदीशचन्द्र माधुर का 'भोर का तारा' विशेष रूप से उल्लेखनीय है। नये नाटककारों में विष्णु प्रभाकर ने भी नवीन सामाजिक दृष्टि से अच्छे एकांकी लिखे हैं। रेडियो-स्टेशनों पर प्रसारित करने के लिए एकांकियों की माँग के कारण लक्ष्मीनारायण मिश्र, भगवतोचरण वर्मा और वृन्दावनलाल वर्मा भी इस क्षेत्र में आए। रेडियो

की मौन के कारण एकांकियों के ध्वनि-रूपक और ध्वनि-नाटक दो भेद भी हमारे सामने आये। इनमें रंगमंच का कार्य ध्वनि से लिया जाता है। ध्वनि-रूपक में बहुत-सा विवरण सूत्रचार या नैरेटर के माध्यम से दिया जाता है। ध्वनि-नाटक में सूत्रचार नहीं होता, ओता अभिनय की कल्पना भर करते हैं।



हिन्दी का निबन्ध-साहित्य : एक सर्वेक्षण

हिन्दी में निबन्ध का जन्म उस समय हुआ जब भारतीय समाज में एक नई सांस्कृतिक और राजनीतिक चेतना का उदय हो रहा था। ये निबन्ध उस समय की पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए हैं और प्रायः उनके सम्पादक ही लेखक भी होते थे। उस समय की पत्रिकाओं में साधारण विषयों, सामयिक आन्दोलनों और कभी-कभी स्थानीय समाचारों की भी चर्चा रहती थी। ऐसी पत्र-पत्रिकाओं के साथ जिस साहित्य-रूप का जन्म का साथ हो उसके स्वभाव में पत्रकारिता की विशेषताओं की झलक आ जाना स्वाभाविक ही है। विषय का वैविध्य, सामाजिक और राजनीतिक जागरूकता, शैली की रोचकता और गाम्भीर्य, गौरव का अभाव आदि आरम्भिक निबन्धों के कुछ ऐसे ही गुण हैं जो पत्रकारिता से अधिक सम्बद्ध हैं। आरम्भिक निबन्धों के स्वरूप-निर्धारण में दूसरा हेतु है तत्कालीन लेखकों का अनेकमुखी सामाजिक व्यक्तित्व। इन लेखकों को अपने साहित्य के विविध अंगों को पुष्ट भी बनाना था, सामाजिक सुधार भी करना था, नाट्य-कला की ओर भी ध्यान देना था, शिक्षा-प्रसार की आवश्यकता भी बतलानी थी और राजनीतिक गतिविधि का निरीक्षण करके जनता को जागरूक भी बनाना था। इन सब कार्यों में लेखक रूप में इनका सबसे अच्छा सहायक निबन्ध ही हो सकता था। सर्वाधिक सहायता निबन्ध से इन्होंने ली भी। खूब निबन्ध लिखे गए और इसीलिए भारतेन्दु युग के साहित्य का सबसे उन्नत अंग शायद निबन्ध ही है।

भारतेन्दु से कुछ पहले का लिखा निबन्ध 'राजा भोज का सपना' प्रसिद्ध है, जिसमें मनुष्य के झूठे अहंकार और कीर्ति-लिप्सा का रोचक ढंग से उद्घाटन किया गया है पर हिन्दी में निबन्धों की परम्परा चलाने वाले भारतेन्दु ही हैं।

निबन्धकार समाज का भाष्यकार और आलोचक भी होता है इसलिए सामाजिक परिस्थितियों का जैसा सीधा और स्पष्ट प्रभाव निबन्धों पर दिखाई देता है वैसा अन्य साहित्य-रूपों पर नहीं। निबन्धकार बाह्य जगत् से प्राप्त अपनी संवेदनाओं को शीघ्र ही, कम-से-कम परिवर्तित रूप में, यथासम्भव अन्य साहित्य-रूपों की अपेक्षा अधिक स्पष्टता से अपनी रचनाओं द्वारा प्रस्तुत करता है। उसका और पाठक का इतना सीधा सम्बन्ध होता है कि शैलीगत साज-सज्जा और कलात्मकता प्रदर्शित करने का उसे अधिक अवसर नहीं मिलता। अवश्य ही यह बात नैसर्गिक निबन्ध-लेखक के लिए कही जा रही है। साहित्य के अन्य रचना-प्रकारों के माध्यम से अपनी संवेदनाओं को प्रेषित करने के लिए जितने कलात्मक विधि-निषेधों का ध्यान रखना होता है उतने बन्धनों को मानने की जरूरत निबन्ध में नहीं होती। इसका शरीर बहुत लचीला है और लेखक की सुविधानुसार बराबर मुड़ जाता है, इसीलिए उन्नीसवीं सदी का भारत भारतेन्दु-युग के निबन्धों में अच्छी तरह प्रतिबिम्बित हुआ है।

इस काल के निबन्धों के विषय जीवन के अनेक क्षेत्रों से लिये गए हैं और तुच्छ-से-तुच्छ तथा गम्भीर-से-गम्भीर विषयों पर लेखकों ने लिखा है। उनमें चिन्तन-मनन की गहराई का अभाव चाहे मिले पर उनकी सामाजिक चेतना व्यापक थी। उनके निबन्धों में जो सजीवता और जिन्दादिली मिलती है वह आगे चलकर दुर्लभ हो गई। समयानुकूल विविध विषयों पर बिना किसी पूर्वग्रह के, स्वच्छन्द होकर वे लोग आत्मीयता के साथ अपना हृदय पाठक के सामने खोल देते थे। वे बिना किसी संकोच के विदेशी शासकों या शोषकों को डाट-फटकार सकते थे तो अपने यहाँ के पण्डित-मुल्ला और पुराने शास्त्रकारों तक को उनकी कठहुज्जती पर बुरा-भला कह सकते थे। उन्होंने एक ओर आतुर या प्रवाह-पतित परिवर्तनवादियों और अंग्रेजी सभ्यता के शुलामो की खबर ली है तो दूसरी ओर नूतनता-भीरु रूढ़िवादियों की भी भर्त्सना की है। हिन्दी के इन आरम्भिक निबन्धों का रूप, प्रवृत्ति के विचार से, जातीय या राष्ट्रीय है। सच है कि उन निबन्धकारों ने जो कुछ लिखा वह उस समय अधिक लोगों तक नहीं पहुँच पाता था। क्योंकि उनकी रचनाओं के प्रकाशन और प्रचार के साधन सीमित थे, पढ़े-लिखे लोगों में अंग्रेजी के सामने हिन्दी का उतना आदर न था पर उनकी दृष्टि बराबर पूरे समाज पर रही और उन्होंने जनसाधारण के लिए लिखा। वे सारी समस्याएँ जिन पर उनकी लेखनी चली है, गिने-चुने लोगों की समस्याएँ नहीं हैं बल्कि जनता की हैं।

इस युग में गद्य-शैली निर्माण के वैयक्तिक प्रयास हुए। भाषा की दृष्टि से तत्कालीन लेखकों में सामूहिक भाव (कारपोरेट सेंस) नहीं पाया जाता—ऐसा होना उस समय सम्भव भी नहीं था। पर प्रांतीय लोकोक्तिों, मुहावरों और शब्दों से प्राणवान उनकी भाषा जनता की व्यावहारिक भाषा है। गद्य का कोई एक सर्वस्वीकृत रूप न होने से उनकी भाषा शिष्ट 'सांस्कृतिक रूप' नहीं पा सकी थी, पर उसे समझ लेने में किसी हिन्दी-भाषा-भाषी को कठिनाई न थी। इसलिए भाषा की दृष्टि से भी उन लेखकों की रचनाओं को एक खास वर्ग या गोष्ठी का साहित्य नहीं कहा जा सकता।

अंग्रेजी में निबन्ध के पर्याय 'एसे' का अर्थ है प्रयास। भारतेन्दु युग के निबन्ध सचमुच प्रयास ही हैं। उनमें न बुद्धि-वैभव है न पाण्डित्य-प्रदर्शन और न ग्रन्थ-ज्ञान-ज्ञापन। उन लेखकों की रचि सभी विषयों में है पर किसी भी विषय में वे अन्तिम बात नहीं कहते, बल्कि पाठक के साथ सोचना-विचारना चाहते हैं। उनमें कुछ ऐसी आत्मीयता और बे-तकलुफी है कि पाठक भी उनसे घुल-मिल जाना चाहता है।

प्राथमिक प्रयास

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के निबन्ध प्राथमिक प्रयास हैं जिनमें सच्चे निबन्ध के आवश्यक गुण वर्तमान हैं। उन्होंने राजनीतिक, सामाजिक और अन्य सांस्कृतिक विषयों पर अनेक पक्षों से निबन्ध लिखे हैं। अपनी रचनाओं में उन्होंने धर्म-सम्बन्धी 'शास्त्र आग्रहों' और 'अज्ञानाब्ध' का घोर विरोध किया है। उनके विचार से 'शास्त्र व्यवहार और आडम्बर में न्यूनता' और 'एकता की भावना की वृद्धि' द्वारा ही देश और समाज की उन्नति सम्भव है। 'महदावल' हरिद्वार, 'वैद्यनाथ की यात्रा' जैसे निबन्धों में लेखक की निरीक्षण-शक्ति और वर्णन-क्षमता दर्शनीय है। स्थिर और गत्यात्मक-दृश्यों के उन्होंने सजीव चित्र प्रस्तुत किये हैं। प्राकृतिक दृश्यों के ब्योरेवार चित्र उपस्थित करते समय जगह-जगह उनका भावोल्लास देखने ही योग्य है। इन यात्रा-सम्बन्धी

निबन्धों में भारतेन्दु की दृष्टि विभिन्न स्थानों के रीति-रिवाज, सरकारी नौकरों की घोंघली, रेलों की अव्यवस्था, सामाजिक अव्यवस्था आदि अनेक बातों की ओर गई है। परिस्थितियाँ ऐसी थीं कि आलोचना की सामग्री और व्यंग्य के लक्ष्य उन्हें जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में मिल जाते थे अतः उनके सभी प्रकार के निबन्धों में व्यंग्य के छँटे अक्सर मिल जाते हैं। अपने व्यंग्यात्मक निबन्धों के लिए भारतेन्दु ने विलक्षण दंग अपनाए हैं। कभी स्वप्न-चर्चा करते हैं, कभी स्तोत्र लिखते हैं, कभी नाटकीय दृश्य की भूमिका बँधते हैं, कभी स्वर्ग में समा की योजना करते हैं और कभी दूसरे उपाय काम में लाते हैं।

विषय और शैली की दृष्टि से भारतेन्दु के निबन्धों में पूरा वैविध्य है। इस क्षेत्र में इनकी नाटकीय शैली और स्तोत्र का दंग व्यंग्य की प्रभावशालिता की दृष्टि से उल्लेखनीय है। स्तोत्रों में विभिन्न सम्बोधनों और व्यंजक विशेषणों, विलक्षण आरोपों, रूपकों के अनोखे बन्धान और अतिशयोक्ति के द्वारा खूब चमक कर आ गया है।

श्रेष्ठतर प्रयास

भारतेन्दु के बाद श्री बालकृष्ण मट्ट और श्री प्रतापनारायण मिश्र के द्वारा निबन्धों का श्रद्धा विकास हुआ। पं० प्रतापनारायण फेवल प्रतिभा के जोर से लेखक बन पड़े थे। संस्कृत कला-रूप और मर्यादा आदि पर विशेष ध्यान रखने वाले जीव येन थे। इनके स्वभाव में जो मस्ती और मनमौजीपन है वह किसी दूसरे गद्य लेखक में नहीं मिलता। विनोद-रसिक प्रताप-नारायण मिश्र की लेखनी पूर्ण स्वच्छन्द होकर चलती है इसलिए उनकी भाषा में अक्रान्ति प्रवाह और सजीवता भी है और यथ-तत्त्व प्रामाण्यता की झलक भी। कहावतें और मुहावरे भी हैं और अनुप्रास तथा श्लेष का चमत्कार भी। अपनी वै-तकल्लुफी के कारण ये पाठक से पूरी आत्मीयता स्थापित कर लेते हैं। यदि निबन्ध की सच्ची परख उसकी बाहरी रूपरेखा से नहीं, उसकी अन्तर्गत्ता से होती है तो भारतेन्दु की मनमौजी स्वच्छन्द प्रकृति को अपनाकर अपनी व्यंग्य-विनोदमयी शैली में पं० प्रतापनारायण मिश्र ने जो निबन्ध लिखे हैं उनमें से अनेक का साहित्य की दृष्टि से ऊँचा स्थान है। उनके अधिक निबन्ध व्यक्तिनिष्ठ हैं। निबन्ध का विषय उनकी विचारधारा नियन्त्रित नहीं करता बल्कि उनकी विचार-धारा विषय पर नियन्त्रण रखती है। विषय जो जी में आया ले लिया फिर उसके माध्यम से रोचक दंग से अपनी बातें कह दीं। 'दौत' और 'मौ' ऐसे विषयों पर निबन्ध लिखते हुए देश-सेवा, समाज की उन्नति, विलायत-यात्रा, स्वधर्म और स्वभाषा-प्रेम आदि अनेक विषयों की चर्चा करते चलते थे। 'ट' को शुद्ध स्वार्थपरता से भरा हुआ देखना और 'टी' का अधिक प्रयोग करने वाले अँगरेजों की खबर लेना पं० प्रतापनारायण की ही सुझ थी।

'ब्राह्मण' के शब्दों में 'हिन्दी-प्रदीप' उसका 'श्रेष्ठ सहयोगी' है। सचमुच पं० बालकृष्ण मट्ट पं० प्रतापनारायण मिश्र के श्रेष्ठ सहयोगी हैं। मार्च सन् १९०० के 'प्रदीप' में मट्टजी ने नव-प्रकाशित 'सरस्वती' की गम्भीरता या नीरसता की आलोचना करते हुए लिखा था कि 'सच पूछो तो हाथ ही लेख का जीवन है। लेख पड़ कुन्द की कली समान दौत न खिल उठे तो वह लेख ही क्या।' पर स्वयं इनके लेखों में विनोदमयता, गम्भीर बात को सुबोध और रोचक दंग से कहने की शैली-मात्र है। मट्ट जी विद्वान् थे, पं० प्रतापनारायण की तरह 'आप' की व्युत्पत्ति 'आत' से नहीं निकाल सकते, प्रामाण्यता भी नहीं दिखा सकते, पर पाठक से आत्मीय दंग से बात जरूर

करना चाहते हैं। भारतेन्दु की विचारात्मक या व्याख्यात्मक शैली को उन्होंने विकसित किया। कहीं-कहीं उनके निबन्धों में सुन्दर भावात्मक शैली भी मिलती है।

भट्ट जी एक प्रगतिशील विचारक हैं—अपने ही समय के हिसाब से नहीं, आजकल के हिसाब से भी। प्राचीन शास्त्रों में उनकी अन्धभ्रमा कभी नहीं रही। समय के अनुसार वे स्वयं विचार करते हैं और प्रत्येक स्थिति में ग्रन्थ-प्रामाण्य को ही नहीं स्वीकार करते। 'स्त्रियों' शीर्षक निबन्ध में स्त्रियों को समाज में नीचा स्थान देने के लिए उन्होंने भट्ट को बुरा-भला कहा है। पश्चिमी सभ्यता की आँधी में देश के नवयुवक बह न जाँच इसके लिए 'परम्परा'-निर्वाह का समर्थन करते हैं पर 'संसार कभी एक-सा न रहा' में ज़तलाते हैं कि हमारे समाज की अवनति का मूल कारण हमारी परिवर्तन-विमुखता है। उनके विचार से 'निरे राम-राम अपने वाले भोदू दास' हैं। जनता में राजनीतिक जागरूकता का अभाव उन्हें बहुत खटकता था और कई निबन्धों में इसकी चर्चा उन्होंने की है। भेट-बुझि, स्वार्थपरता, शुष्क परमार्थ चिन्तन, मिथ्याचरण, आडम्बर और बाहरी टकोसलों से भट्ट जी को बहुत चिढ़ थी। उस जमाने में संतति-नियमन को वे जरूरी समझते थे। समाज की उन छोटी-से-छोटी प्रवृत्तियों पर उनकी दृष्टि रहती थी जिनका लगाव उनकी सभ्य से देश की उन्नति-अवनति से था। नामकरण के विषय में एक लेख लिखकर उन्होंने 'दीन', 'दास'-जैसे शब्दों वाले नामों पर बड़ा रोष प्रकट किया है, क्योंकि इनमें दीनता और गुलामी की भावना लिपटी है।

भट्ट जी ने बहुत से शुद्ध विचारात्मक निबन्ध लिखे हैं, अधिकांश विनोदपूर्ण रचनाओं में भी उनकी प्रकृत गम्भीरता स्पष्ट भलवती है पर इनके कई निबन्ध ऐसे भी हैं जिनमें करीब-करीब पं० प्रतापनारायण मिश्र की-सी स्वच्छन्दता है लेकिन प्रामाण्यता नहीं। 'हिन्दी-प्रदीप' में इनके निबन्धों या लेखों के कुछ ऐसे शीर्षक भी मिलते हैं—'रोटी तो किसी भोल कमा लायें मुझ्न्दर' 'मोंगरो भलो न बाप से जो बिधि राखै टेक' 'जमीने चमन गुल खिलाती है क्या-क्या। बदलता है रंग आसमों कैसे-कैसे।' इनके निबन्ध साहित्यिक, सामाजिक, राजनीतिक, नैतिक और मनोवैज्ञानिक आदि अनेक विषयों पर लिखे गए हैं। शैली के भी विश्लेषणात्मक, भावात्मक, व्यंग्यात्मक आदि कई रूप मिलते हैं। निबन्धों के रूप-विन्यास की दृष्टि से भी जैसी अनेकरूपता भट्ट जी के निबन्धों में मिलती है वैसी हिन्दी के किसी नये पुगने निबन्धकार की रचनाओं में नहीं पाई जाती। 'वातचीत', 'खटका', 'जयान', 'ल' आदि निबन्धों में लेखक का मनोरंजक व्यक्तित्व अनेक रूपों में प्रकट हुआ है। भट्ट जी के विचारात्मक निबन्ध तर्कपटु शैली में व्यवस्थित ढंग से लिखे गए हैं। कहीं-कहीं तो ये निबन्धों का, बिना किसी मुमिका के, ऐसी गम्भीरता के साथ आरम्भ करते हैं कि आचार्य शुक्ल का स्मरण हो आता है। 'कौतुक' का आरम्भ देखिए—'जिस बात को देख या सुन चित्त चमत्कृत हो सब ओर से खिंच सहसा उस देखी या सुनी बात की ओर मुक्त पड़े वह कौतुक है।' पर इस शैली का न तो आद्यंत निर्वाह हो पाता है और न अन्तःप्रवास से निकली विचार-धारा का क्रमबद्ध उद्घाटन ही मिलता है। यह कार्य शुक्ल जी द्वारा आगे चलकर पूरा होने वाला था।

उदू के क्षेत्र से आए श्री बालमुकुन्द शुक्ल ने गम्भीर गद्य को मौजकर प्राञ्जल बनाया और व्यंग्य की शालीनता सिखाकर उसे अधिक साकेतिक और व्यञ्जक बनाया। श्री अमृतलाल चक्रवर्ती ने लिखा है कि 'प्रेमघन' की 'हिन्दी बंगवासी' को 'भाषा गढ़ने की टकसाल बतलाते

ये। उस टकसाल का कोई सिक्का बाबू बालमुकुन्द गुप्त की छाप के बिना नहीं निकलता था। गद्य-शैली की परम्परा के प्रवर्तन में गुप्त जी की सहायता का महत्त्व अॉकना हम प्रायः भूल जाते हैं। किसी भी गद्य-शैली का सर्व-स्वीकृत रूप तब सामने आता है जब भाषा की गठन और शब्दों की एकरूपता के सम्बन्ध में आलोचना-प्रत्यालोचना होती है, व्याकरण पर विचार होता है। इस कार्य का आरम्भ करने में गुप्त जी ने गम्भीर अनुभव और योग्यता के साथ योग दिया। और पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने अभूतपूर्व क्षमता के साथ उसे पूरा किया।

गुप्त जी की युगानुकूल सजगता राजनीतिक विचार के क्षेत्र में अधिक दिखाई देती है। अतीत गौरव की भावना, जो तत्कालीन लेखकों की एक सामान्य प्रवृत्ति थी, इनमें भी पाई जाती है। भारतीयों के कुचले हुए सम्मान को जिलाए रखने और उनमें नया उत्साह भरने के लिए यह आवश्यक भी था। उन्होंने कई जीवन-चरित, तथा हिन्दी भाषा, लिपि, व्याकरण, राष्ट्रभाषा आदि के सम्बन्ध में लेख लिखे हैं पर निबन्ध-लेखक के रूप में उनकी प्रसिद्धि का आधार मुख्यतः उनकी व्यंग्यात्मक गद्य-रचनाएँ 'शिवशंभु के चिह्न' और 'खत' हैं। गम्भीर बातों को विनोदपूर्ण या व्यंग्यात्मक ढंग से कहते-कहते अपने हृदय का जोम और दुःख अत्यन्त प्रभावपूर्ण ढंग से संयत रूप में व्यक्त करना उनकी अपनी विशेषता है। 'व्यक्ति' को 'व्यक्ति' द्वारा संशोधित करके लिखे जाने के कारण इन रचनाओं में एक तरह की नाटकीयता आ गई है और कहीं-कहीं भाषण शैली का-सा ओज और प्रवाह दृष्टिगोचर होता है।

भारतेन्दु युग के लेखकों में से श्री ज्वालाप्रसाद, श्री तोताराम और श्री राधाचरण गो-स्वामी ने भी छिटफुट निबन्ध लिखे। पं० अम्बिकादत्त व्यास के साधारण लेखों का भी उल्लेख किया जा सकता है। 'कलम की कारीगरी' दिखाने वाले पं० बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' ने निबन्ध नहीं टिप्पणियों और साधारण लेख लिखे हैं। 'आनन्द-कादंबिनी' में प्रकाशित 'ममहरी' 'हमारी दिनचर्या' 'फाल्गुन' आदि कुछ रोचक निबन्ध प्रेमघनजी के नहीं उनके अनुज उपाध्याय हरिश्चन्द्र शर्मा के लिखे हुए हैं जो उस पत्रिका में बराबर लिखते थे।

×

×

×

×

बीसवीं सदी के आरम्भ तक अंग्रेजी राज पूर्ण प्रतिष्ठित हो गया और अंग्रेजी पढ़े-लिखे लो गो की संख्या बढ़ गई। हिन्दी के लेखक 'सामाजिक मनुष्य' की ओर विशेष ध्यान देने लगे। ऐसे व्यक्ति की ओर उनकी दृष्टि गई जो सामाजिक मुश्कियों से युक्त हो। इसलिए हिन्दी-निबन्धों के विकास के दूसरे युग में नैतिक निबन्ध अधिक लिखे गए।

निबन्धों में पत्रकारिता की स्वच्छन्दता कम हो गई। पत्र-पत्रिकाओं की संख्या बढ़ने के साथ ही साप्ताहिक, दैनिक और मासिक पत्रों के बीच की दूरी बढ़ती गई। जिन मासिकों में निबन्ध छपते थे उन्होंने अपनी मुद्रा गम्भीर कर ली। निबन्धकार धीरे-धीरे शिक्षित और 'शिष्ट' समाज के अधिक समीप आता गया। उसी प्रकृति में एक तरह का अभिजात्य आ गया। द्विवेदीजी ने निबन्ध-लेखकों को रूढ़ित ढंग से, शिष्टतापूर्वक बात कहने का ढंग सिखाया—विशेषतः राजनीतिक जबकि राजनीति क्रमशः उग्र रूप धारण करती जा रही थी। राजनीतिक चर्चा करने और तत्सम्बन्धी जोशीला साहित्य छापने का काम अधिकतर साप्ताहिकों को मिल गया।

निबन्ध प्रायः गम्भीर विषयों पर लिखा जाने लगा। रूप-रंग भी उसका गम्भीर हो गया। भारतेन्दु युग का-सा उसका सार्वजनिक रूप नहीं रहा। वह अधिकतर शिष्ट-समाज की वस्तु होता

गया। उसमें समूचे समाज की मनोवृत्ति या भावना का प्रतिबिम्ब कम होता गया, वह पड़े-लिखे समाज के अधिक निकट आने लगा। आगे जायावाद-काल में आकर तो अनेक ऐसे निबन्ध सामने आए जिनमें व्यक्ति की भावनाएँ अधिक स्पष्ट और मोहक रंगों में चमकने लगीं। भावात्मक निबन्ध ऐसे ही हैं। कुछ व्यक्तिनिष्ठ निबन्ध भी बहुत-कुछ ऐसे ही हैं।

भाषा और साहित्य का प्रश्न एक नए रूप में इस समय उपस्थित हुआ। भाषा में एकरूपता लाने और उसे समृद्ध बनाने में पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी लगे हुए थे। भाषा के साथ ही विचारों को शालीन बनाने का काम अपने-आप होता गया। निबन्ध बौद्धिक अधिक हो गए, उनकी हार्दिकता कम हो गई। द्विवेदीजी के द्वारा या उनके प्रभाव में लिखे गए निबन्ध विविध विषयों की जानकारी कराने के साधन हो गए। विषय-वैमिश्र्य के कारण भाषा समृद्ध हुई, इसमें सन्देह नहीं लेकिन निबन्ध विविध विषयों की जानकारी कराने के साधन-मात्र नहीं हैं। इस युग के लेखकों ने अपनी इसी प्रकृति के कारण दूसरी भाषा के निबन्धकारों की ओर देखा भी तो श्रेष्ठी के बेकन और मराठी के चिपलूणकर के निबन्धों की ओर दृष्टि गई और उनके अवुवाद भी प्रस्तुत हुए पर बेकन के निबन्धों में विचार-सम्बन्धी जो गम्भीर वैयक्तिक प्रयास है उसे ये लोग नहीं अपना पाए। द्विवेदी युग में साहित्य से अधिक नैतिक आदर्शों का ध्यान रखा जाने लगा।

ज्ञान-राशि का संचित कोश और 'वातों के संग्रह'

द्विवेदीजी ने लिखा है कि साहित्य ज्ञानराशि-का संचित कोश है। उनके 'साहित्य की महाना' 'कवि और कविता' 'कवि-कर्तव्य' 'प्रतिभा' 'नाटक' 'उपन्यास'-जैसे निबन्ध ज्ञान के संचित भांडार ही हैं। उनके अधिक लेख या टिप्पणियाँ सरल और सुबोध शैली में पाठकों को विविध विषयों की जानकारी कराने के उद्देश्य से लिखी हुई रचनाएँ हैं।

द्विवेदी जी ने थोड़े से ऐसे निबन्ध भी लिखे हैं जिनमें उनकी शैली की रोचकता, सन्तुष्ट मनोदशा और थोड़ी आत्मीयता के दर्शन होते हैं। 'दण्डदेव का आत्मनिवेदन', 'नल का दुस्तर दूत-कार्य', 'कालिदास का भारत', 'गोपियों की भगवद्भक्ति' आदि कुछ निबन्ध इसी प्रकार के हैं। इन निबन्धों में अर्जित ज्ञान ही है पर उसे अपना बनाकर आत्मीय ढंग से प्रकट करने और अक्सर एक रमणीय वातावरण उपस्थित करने में लेखक की पूरी सफलता मिली है।

बानू श्यामसुन्दरदास, मिश्रचन्द्र और श्री गुलाबराय आदि निबन्धकार भी इसी श्रेणी में आते हैं, यद्यपि इनका स्वतन्त्र विकास हुआ। द्विवेदी जी ने, पेशे से अध्यापक न होते हुए भी अपने अधिक निबन्धों या लेखों द्वारा शिक्षक का कार्य किया तो बानू साहब ने अध्यापक पद से, एक विद्वान् शिक्षक की भाँति व्यवस्थित ढङ्ग से विशेषतः साहित्यिक विषयों, जैसे 'समाज और साहित्य' 'कला का विवेचन' आदि, पर कुछ निबन्ध लिखे। इन लेखों में एक अध्यापक का 'पाथिष्ठल्यपूर्ण ओज' है, अर्जित ज्ञान का गाम्भीर्य है, पर निबन्ध की वह आत्मा नहीं जिसके कारण साहित्यिक दृष्टि से कोई रचना उच्च कोटि का निबन्ध कहलाती है।

मिश्रचन्द्रों के निबन्ध संख्या में काफी हैं पर उनका महत्त्व भी शिक्षा-मूलक ही है। श्री गुलाबराय के 'समाज और कर्तव्य-पालन'-जैसे निबन्ध एक तर्कशास्त्री के लिखे प्रबन्ध हैं, जिस में प्रस्तुत विषय का अच्छे ढंग से सांगोपांग विवेचन है। इनके 'फिर निराश क्यों?' में संकलित रचनाएँ चर्चित निबन्ध के अधिक निकट हैं। आलोचनात्मक निबन्ध भी इन्होंने प्रचुर परिमाण में

लिखे हैं पर विनोदमयी शैली में संस्मरणात्मक ढंग से लिखे गए इनके निबन्ध, निबन्ध की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण हैं। उनका विचार आगे होगा। श्री पदुमलाल पुजालाल बख्शी का भी इस प्रसंग में उल्लेख करना आवश्यक है। साहित्यिक विषयों पर बख्शी जी ने कई निबन्ध लिखे हैं जो इस श्रेणी में आते हैं पर निबन्ध के अधिक अच्छे गुण उनकी बाद की रचनाओं में प्रस्फुट हुए। इनका विचार भी आगे किया जायगा।

×

×

×

इसी समय पं० पद्मसिंह शर्मा ने भी कुछ अच्छे निबन्ध लिखे हैं जो इनकी पढ़कती शैली के कारण अधिक आकर्षक हो गए हैं। इनकी लिखी कुछ जीवनीयों और संस्मरणात्मक निबन्ध अवश्य मार्मिक बन पड़े हैं। इनमें इनकी भावुकता देखने ही योग्य है। इसके बाद पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, श्री ब्रजमोहन वर्मा, श्री मोहनलाल महतो 'वियोगी' आदि ने भी इस प्रकार के कुछ अच्छे संस्मरणात्मक या चरितात्मक निबन्ध लिखे हैं। वर्मा जी में संस्मरणात्मक निबन्ध लिखने की मार्मिक प्रतिभा थी।

इस युग के तीन विशिष्ट निबन्धकार

भारतेन्दु युग के या उसकी प्रवृत्तियों को अपनाकर आगे बढ़ने वाले निबन्धकारों के बाद द्विवेदी-युग में साहित्यिक दृष्टि से तीन उच्च कोटि के निबन्धकार सामने आए जो अधिक निबन्ध नहीं लिख पाए पर जिनमें निबन्धकार की वास्तविक प्रतिभा थी। इसके नाम हैं श्री माधवप्रसाद मिश्र, श्री चन्द्रधर शर्मा गुलेरी और सरदार पूर्णसिंह। पं० माधवप्रसाद का स्वर्गवास सन् १९०७ में, उसी वर्ष हुआ जिस वर्ष श्री बालमुकुन्द गुप्त का, पर प्रवृत्ति के विचार से गुप्तजी का उल्लेख भारतेन्दु युग के लेखकों के साथ किया गया है। मिश्रजी का मानसिक अवस्थान परवर्ती लेखकों से अधिक मिलता-जुलता था। त्योहारों, तीर्थ-स्थानों आदि पर लिखे इनके निबन्धों में इनका देश-प्रेम, इनकी विद्वता और भारतीय संस्कृति तथा सनातन धर्म के प्रति इनकी निष्ठा भली-भाँति लक्षित होती है। इनके 'सब मिट्टी हो गया'-जैसे निबन्ध में एक अत्यन्त मार्मिक निबन्धकार के दर्शन होते हैं। इसमें बच्चे के मुँह से निकला एक छोटा-सा वाक्य लेखक की अत्यु-भूति का द्वार खोलकर उसके सन देश-प्रेम आदि का मनोरम उद्घाटन करता है।

पं० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी ऐसे निबन्धकार हैं जो विचार और शैली की दृष्टि से द्विवेदी युग के शायद सबसे अधिक प्रगतिशील और प्रवृत्ति के विचार से भारतेन्दुयुगीन निबन्ध निबन्ध को एक नई जान-प्रदीप्त दिशा की ओर विनोद-वक्र-गति से ले चलने वाले लेखक हैं। इनके हाथों में पढ़कर व्यंग्य भारतेन्दु युग की अपेक्षा अधिक परिमार्जित और द्विवेदी युग के अन्य लेखकों की अपेक्षा अधिक वीर्यवान और भास्वर हुआ। उनके 'कलुआ धरम' नामक निबन्ध में हिन्दुओं की पलायन-प्रियता, प्रतिरोध की शक्ति के अभाव और अंधी रुढ़िवादिता पर जो जोरदार व्यंग्य किया गया है वह उस समय के 'शिष्ट समाज' के किसी अन्य लेखकों के श्रुते की बात न थी। अब तक के लेखकों में सबसे अधिक विरसिन ऐतिहासिक और सांस्कृतिक चेतना इन्हीं की थी। 'मारेसि मोहि कुटाँव' और 'संगीत'-जैसे निबन्धों में उनकी शैली का चमत्कार और विचारों की प्रगति-शीलता अच्छी तरह दिखाई देती है।

निबन्ध निबन्धों की परम्परा को एक नई लय और गति के साथ नये मानवतावादी मार्ग पर ले जाने का कार्य उदार प्रकृति और परम भावुक लेखक सरदार पूर्णसिंह ने किया। भ्रम,

अमिक, सरल जीवन, आत्मिक उन्नति आदि के विषय में इनके निबन्ध एक नई चेतना प्रदान करते हैं। इन्होंने विविध सम्प्रदायों के बाहरी विधि-विधान को हटाकर उन सबके भीतर एक आत्मा का स्पर्दन, एक सार्वभौम मानव-धर्म का स्वरूप देखा और अपने पाठकों को दिखाने की चेष्टा की। सम्य आचरण और प्रेम तथा आत्मिक दृढ़ता के द्वारा ही ये समाज का कल्याण देखते थे। कहीं इन्होंने आध्यात्मिक उन्नति पर बल दिया है तो कहीं सांसारिक कर्तव्य का पालन करने पर जोर दिया है। 'अम' का जैसा महत्त्व इन्होंने प्रतिपादित किया है वैसा द्विवेदी युग के गद्य और काव्य दोनों क्षेत्रों में दुर्लभ है। यह एक नई भावना थी जिससे उन्होंने हिन्दी के पाठकों को स्पर्शित करने की चेष्टा की। इनकी भाषा में भी एक नये ढंग की लक्ष्णा और व्यंजना का चमत्कार है। भावों को मूर्तिमत्ता के साथ प्रस्तुत करने में इन्हें अद्भुत क्षमता प्राप्त थी। इनके निबन्ध पहले से चली आती भावात्मक शैली के भीतर नहीं आते, इन्हें प्रभावामिव्यंजक कहना अधिक उपयुक्त होगा, क्योंकि सजीव चित्रोपम वर्णन, मार्मिक भाव-व्यंजना, गम्भीर विचार-संकेत और भाषण-शैली की ओजस्विता—इन सबकी सहायता से ये बराबर एक विशेष प्रभाव की सृष्टि करते हैं।

“अन्तःप्रयास से निकली विचार-धारा”

द्विवेदी युग में विषय के वैविध्य के साथ ही विभिन्न विषयों के विशेषज्ञ लेखक और निबन्धकार साहित्य के क्षेत्र में आए। साहित्य को अपना विशेष-क्षेत्र चुनने वाले तो बहुत हुए पर उनके लेखों में अजित ज्ञान की पुनरावृत्ति तथा उपदेश की प्रवृत्ति अधिक मिलती है। पं० रामचन्द्र शुक्ल के असह्यदित आत्मिक निबन्ध भी ऐसे ही हैं। पर बाद के निबन्धों में उनके 'अन्तः प्रयास से निकली विचार-धारा' है जो पाठकों को एक नवीन उपलब्धि के रूप में दिखाई पड़ी। साहित्य के क्षेत्र में इन्होंने लोक-मंगल की भावना की प्रतिष्ठा नवीन और प्रभावपूर्ण ढंग से की। साहित्य ही पर नहीं, उसमें निहित विचारों और उन विचारों की प्रेरक सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक परिस्थितियों पर भी अपने ढंग से विचार किया। नैतिकता को शुक्ल जी ने व्यापहारिक बनाया। रूढ़िवादी धार्मिक नैतिकता का खण्डन करके इन्होंने 'मानवोद्यम' का महत्त्व दिखाया। यह कार्य स्वतन्त्र मस्तिष्क और भावुक हृदय के योग से ही सम्भव हुआ। इस प्रकार शुक्लजी ने अपने व्यक्तिगत प्रयास से मानव-जीवन की उच्चता और उसमें छिपी नई सम्भावनाओं को दिखाया। इनके निबन्धों का सबसे अधिक महत्त्व इसी बात में है। भी प्रतापनारायण मिश्र, भट्ट जी और द्विवेदीजी सबने नैतिक उपदेश देने वाले शिवात्मक लेख भी लिखे—अन्तिम दो ने मनोविकारों पर भी लिखा, पर विचार की दृष्टि से उनमें वह वैयक्तिक प्रयास नहीं जिसके द्वारा पाठक को कोई नूतन उपलब्धि हो। 'लोभ' और 'क्रोध' पर द्विवेदी जी ने लिखा अवश्य पर इसलिए लिखा कि लोग इनके अवगुणों से परिचित हो जायें और इनसे बचें। वही इन्द्रिय-निग्रह वाली पुरानी निषेधात्मक धार्मिक नैतिकता। पर शुक्लजी कहते हैं कि 'मनुष्य की सजीवता मनोवेग या प्रवृत्ति में ही है। नीतियों और धार्मिकों का मनोवेगों को दूर करने का उपदेश घोर पाखण्ड है।' क्रोध से बराबर बचने का उपदेश वे नहीं देते। उनके विचार से तो 'सामाजिक जीवन के लिए क्रोध की बड़ी आवश्यकता है।' उन्होंने लोभ की आवश्यकता और उपयोगिता भी दिखाई है। लोभ से बराबर बचने वाला तो जड़ हो जायगा। जन्मभूमि-प्रेम के मूल में लोभ ही है। इस तरह की बातें कहकर शुक्लजी एक व्यावहारिक दर्शन का साहित्य और जीवन से

सुन्दर सामंजस्य स्थापित करना चाहते हैं। उनके मनोविकार-सम्बन्धी और सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना वाले निबन्धों में यह प्रवृत्ति सामान्य रूप से पाई जाती है। उनके निबन्धों की असली विशेषता यही है जो व्यक्ति-प्रधान नहीं विषय-प्रधान निबन्ध की विशेषता है।

उनके निबन्धों में गहन विचार-वीथियों के बीच-बीच में सरस भाव-स्रोत मिलते हैं। 'लोभ और प्रीति', 'ककशा' तथा 'अद्धा-भक्ति'-जैसे निबन्धों में जगह-जगह उनकी तन्मयता देखने ही योग्य है। वैयक्तिकता-प्रदर्शक संस्मरणात्मक संकेत, व्यंग्य-विनोद के छुट्टे और कहीं-कहीं विषयीन्तर भी उनके निबन्धों में मिलते हैं, पर प्रतिपाद्य विषय को वास्तव में वे कभी भूलते नहीं। उनकी विचार-धारा बराबर प्रतिपाद्य विषय से नियन्त्रित होती है।

द्विवेदी युग की शास्त्रीय गद्य-शैली को एक नया रूप देकर शुक्लजी ने उसे बहुत ऊँचे उठा दिया। विषय के विश्लेषण और पर्यालोचन की दृष्टि से इनमें वैज्ञानिक की सद्धमता और सतर्कता दिखाई देती है और भावों को प्रेरित करने के विचार से पूरी सहृदयता के दर्शन होते हैं। इनके घनीभूत वाक्यों की ध्वनि दूर तक जाती है।

शुक्लजी की ही परम्परा में कतिपय उन निबन्ध-लेखकों का भी उल्लेख किया जा सकता है जो विचार और शैली की दृष्टि से उनसे नहीं मिलते, पर जीवन के बारे में जो-कुछ कहना है साहित्य के माध्यम से कहते हैं और साहित्य के विशेषज्ञ माने जाते हैं। अन्तःप्रयास से निकली उनकी विचार-धाराएँ अनेक दिशाओं की ओर जाती हैं। पं० नन्ददुलारे वाजपेयी, पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी, डॉ० नगेन्द्र, डॉ० रामविलास शर्मा, श्री अज्ञेय, श्री इलाचन्द्र जोशी और श्री शिवदान-सिंह चौहान आदि ऐसे ही लेखक हैं।

प्रसिद्ध भावुक आलोचक श्री शांतिप्रिय द्विवेदी की प्रकृति आलोचक से अधिक निबन्धकार की प्रकृति है। जो स्वच्छन्दता और संवेदनशीलता निबन्धकार के लिए अपेक्षित है वह द्विवेदीजी में मौजूद है। उनके साहित्यिक निबन्धों में साहित्य का प्रभाव ग्रहण करने के लिए तत्पर एक भावुक और संस्कृत-हृदय की मल्लक मिलती है। अन्तःप्रयास से नहीं, अन्तःप्रेरणा से निकली गांधीवादी मानवतावादी विचार-धारा की रेखा उनके निबन्धों में अक्सर मिलती है।

साहित्यिक या आलोचनात्मक निबन्धों की चर्चा करते हुए छायावाद के चारों प्रसिद्ध कवियों, प्रसाद, निराला, पन्त और महादेवी को नहीं भूला जा सकता। निराला के निबन्धों में स्वच्छन्द मनःस्थिति और मौलिक विचार-धारा तथा विद्रोह का स्वर बराबर सुनाई पड़ता है। प्रसाद ने भी आलोचना-विषयक गम्भीर लेख या निबन्ध लिखे हैं। बाकी दो कवियों के महत्त्वपूर्ण आलोचनात्मक लेख या निबन्ध भूमिकाओं के रूप में हैं। महादेवी जी की 'शृङ्खला की कड़ियों' के नारी-जीवन-सम्बन्धी मार्मिक और विचारोत्तेजक सामाजिक निबन्ध अपना अलग मूल्य रखते हैं।

भावात्मक और अन्य निबन्ध

निबन्धों की भावात्मक शैली, जो भारतेन्दु के 'सूर्योदय' और भट्टजी के 'चन्द्रोदय' में अलंकार-सज्जित थी, धीरे-धीरे रागात्मक स्पन्दन से युक्त होती गई। छायावाद-काल में लघुकाव्य होकर वह रायकृष्णदास, त्रियोगी हरि और चतुरसेन शास्त्री के गद्य-काव्यों में प्रतीक, व्यंजना और भावोष्वास से रंजित हो गई और उसने मापा-शैली-सम्बन्धी नवीन विशेषता ग्रहण की। पं० माखनलाल चतुर्वेदी की भावात्मक गद्य रचनाओं में त्रियोगी हरि से भी अधिक विषय वैविध्य

दिखाई देता है। आध्यात्मिक प्रेम और राष्ट्रीयता की भावनाओं की इन्होंने अनेकविध व्यंजना की है। पर डॉ० रघुवीरसिंह के निबन्धों में आयावादी अस्पष्टता कहीं नहीं मिलती। 'बिखरे फूल' में इनके आरम्भिक गद्य-गीतों का संग्रह है लेकिन इनकी प्रसिद्धि का आधार 'शेष स्मृतियाँ' है, जिसमें ऐतिहासिक इतिवृत्त का आधार लेकर मुगल राजवंश के उत्कर्ष, पतन और कोमल मानवीय सम्बन्धों की मार्मिक व्यंजना हुई है। ये निबन्ध अत्यन्त कला-समृद्ध हैं, यही उनका गुण है और दोष भी।

यहाँ वर्णनात्मक निबन्धों का अलग से उल्लेख हो जाना चाहिए। कुछ लेखकों ने प्राकृत दृश्यों के सुन्दर वर्णन किये हैं और कुछ ने यात्रा-संस्पर्धी लेखों में विभिन्न स्थानों के चित्र और यात्रा-विवरण दिये हैं। इस प्रकार के वर्तमान लेखकों में स्वामी सत्यदेव, राहुल सांकृत्यायन और देवेन्द्र सत्याशी प्रसिद्ध हैं। श्री श्रीगम शर्मा के शिकार-सम्बन्धी लेख भी हिन्दी में अपने ढंग के अकेले हैं।

नई शैलियाँ—एक

भारतेन्दु युग के बाद विषय-प्रधान विचारात्मक निबन्धों की धारा जितनी पुष्ट हुई उतनी रचना-विषयक नियमावृत्तिता छोड़कर नये ढंग से कम या अधिक स्वच्छन्दतापूर्वक रोचक शैली में लिखे गए निबन्धों की नहीं। द्विवेदी युग का नैतिक आग्रह भी इसमें कम बाधक नहीं हुआ। उस युग में भी गुलेरीजी और पूर्णसिंह-जैसे लेखक हुए जिनमें वह मानसिक स्वच्छन्दता मिलती है जो निर्बन्ध निबन्ध के लिए आवश्यक है, पर ये लोग भी इस नये मार्ग पर अधिक आगे न बढ़ पाए। शुक्लजी की 'विचार-बीबी' के प्रकाशन के चार ही वर्ष बाद सन् १९३४ में श्री लक्ष्मीकांत झा का 'मैंने कहा' निबन्ध-संग्रह प्रकाशित हुआ जिसमें अंग्रेजी के निबन्धकारों से प्रभावित 'एक नई ही शैली' के प्रयोग की चेष्टा की गई थी। ढूँढ़ने पर इस तरह के और भी छिट-कुट प्रयोग उस समय की पत्र-पत्रिकाओं में मिल जाते हैं पर यह अनुकरण जहाँ-का-तहाँ रह गया और हिन्दी-निबन्ध नये-नये मार्ग अपनाकर धीरे-धीरे आगे बढ़ता रहा। शैली के फेर में न पड़कर और अपने यहाँ के विद्वानों की शुष्क-गम्भीर कथन-शैली छोड़कर जिनको सचमुच कुछ महत्त्वपूर्ण कहना रहा उन्होंने कहा ही। मनोरञ्जन इनका साधन रहा साध्य कभी नहीं। ये लेखक अंग्रेजी के व्यक्ति-प्रधान निबन्धकारों से प्रभावित अवश्य हैं पर इन्होंने उनका अन्धाधुन्ध अनुकरण नहीं किया, अधिकतर केवल उनकी स्वच्छन्द प्रकृति अपनाकर अपने लिए नया मार्ग निकाला। श्री पद्मलाल पुजालाल बख्शी, श्री सियारामशरण गुप्त और श्री हजारीप्रसाद द्विवेदी ऐसे ही लेखक हैं।

साहित्यिक आलोचना-विषयक निबन्ध बख्शीजी बहुत पहले से लिखते आ रहे थे, जिसे 'ज्ञान की संचित राशि' ही कहना अधिक ठीक होगा। निबन्धकार के रूप में उनकी अपनी प्रतिभा के दर्शन 'कुछ' तथा 'और कुछ' में संग्रहीत निबन्धों में मिलते हैं। यद्यपि 'क्या लिखूँ' निबन्ध में लेखक ने गाँडिनर का उल्लेख किया है पर रचना-विन्यास की दृष्टि से रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'विचित्र प्रबन्ध' का भी प्रभाव उन पर लक्षित होता है जिसका उन्होंने अपने ढंग से सुन्दर विकास किया है। बख्शीजी ने जीवन, समाज, धर्म, साहित्य आदि पर बड़े रोचक ढंग से कहानी की रचनकता, नाटकीयता और चरित्र-चित्रण विधि अपनाकर निबन्ध लिखे हैं। विचार की दृष्टि से ये द्विवेदी युग के उदार दल के प्रतिनिधि लेखक हैं जिनकी पूरी सहायभूति आयावादियों

के साथ है तो प्रगतिवादियों के साथ उससे बहुत कम नहीं। मनुष्य की महत्ता में इनका विश्वास है, कोरे यथार्थवाद को साहित्य के उपयुक्त नहीं मानते, जीवन में वैषम्य की अनिवार्यता बराबर देखते हैं और कथा-साहित्य में घटना-वैचित्र्य और प्रच्छन्न आदर्श को निहित आवश्यक समझते हैं। शिष्ट विनोद और सुलभ आत्मीयता के साथ गम्भीर बातें कर जाना इनकी एक विशेषता है।

कवि सियारामशरण जी ने निबन्ध के क्षेत्र में सुन्दर प्रतिभा का परिचय दिया है। गांधीवाद की सारी सहजता, आस्तिकता और करुणा उनकी रचनाओं में प्रतिफलित हुई है तो कवि-सुलभ भावुकता और तत्त्वचिन्तन की स्वतन्त्र वृत्ति भी दिखाई देती है। उन्होंने 'सामान्य' और 'विशेष' विषयों पर स्वतन्त्र रूप में अपने मनोरम ढंग से लिखा है। कहीं वे अपनी 'अपूर्णता' के महत्त्व से प्रभावित होते, तो कहीं 'धन्यवाद' के माध्यम से आधुनिक कृत्रिम शिष्टाचार पर व्यंग्य करते हैं और कहीं स्त्रियों का 'धूँ घट' उन्हें बतलाता है कि हर आदमी एक तरह से नकाश-पोश ही है! संस्मरण, यात्रा-विवरण, साहित्य और समाज की अनेक समस्याओं पर विनोदपूर्ण, सरस और आत्मीय ढंग से लिखे इनके निबन्ध मनोरंजक भी हैं और मार्मिक भी।

पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी विद्वत्तापूर्ण अनुसंधानात्मक लेख लिख सकते हैं, कवीर और नाथ पन्थ के साहित्य के मूल सांस्कृतिक स्रोत का पता लगाकर उनका गम्भीर साहित्यिक मूल्यों-कन कर सकते हैं लेकिन अनौपचारिक ढंग से जब पाठक से बात करने बैठेंगे तो चर्चा का विषय होगा 'नाम्नून क्यों बढ़ते हैं', 'आम फिर बौरा गए', 'एक कुत्ता और एक मैना', 'अशोक या शिरीष के फूल'। सरलता, सरसता और विद्वत्ता का विरल संयोग निबन्धकार द्विवेदी में मिलता है। गुलेरी जी के पाठ्य की तीक्ष्णता और विराजमानता को इन्होंने सरस और कान्त बनाया है। सरलता के साथ व्यंग्य और विनोद की परिष्कृत भावना द्विवेदीजी के व्यक्तित्व का अविच्छेद्य अंग है। विकसित ऐतिहासिक चेतना के कारण इनके दृष्टिकोण में व्यापकता और उदारता आ गई है। द्विवेदीजी ने साहित्य, समाज, संस्कृति, ज्योतिष आदि अनेक विषयों पर लिखा है पर निर्बंध निबन्धों में उनकी रचनात्मक प्रतिभा दिखाई देती है। रवीन्द्रनाथ के विकासशील मानवता-वाद की इन पर गहरी छाप है। अतीत की ओर दृष्टि फेरते ही निबन्धकार द्विवेदी जैसे रस-विह्वल हो उठते हैं—'अशोक के फूल' इन्हें प्राचीन मोहक मदनोत्सव का स्मरण दिलाते हैं पर साथ ही वे यह नहीं भूलते कि 'अशोक का वृद्ध जितना भी मनोहर हो...परन्तु है वह उस विशाल सामन्ती सभ्यता की परिष्कृत रसि का ही प्रतीक, जो साधारण प्रजा के परिश्रमों पर पली थी...और लाखों-करोड़ों की उपेक्षा से समृद्ध हुई थी।'।

श्री जैनेन्द्रकुमार ने बहुत से निर्बंध निबन्ध लिखे हैं पर उनमें से उच्च कोटि के निबन्ध वे ही हैं जिनमें लेखक गम्भीर दार्शनिक की मुद्रा त्यागकर अपने सरल स्वभाविक रूप में पाठक के सामने आता है। 'आप क्या करते हैं', 'रामकथा', 'कहानी नहीं', 'बाजार-दर्शन' ऐसे ही निबन्ध हैं। अक्सर प्रश्नोत्तर की रोचक शैली में गम्भीर समस्याओं या तथ्यों का, ध्वंजना के माध्यम से, उद्घाटन इनकी ऐसी रचनाओं की विशेषता है। इनका व्यंग्य-विधान कहीं शब्द-प्रयोग पर अवलम्बित रहता है और कहीं पूरे वाक्य की ध्वनि पर। इनकी बिन सँवारी भाषा तथा बातचीत वाली शैली के वाक्य-विन्यास आत्मीयता और बे-तकल्लुफी का वातावरण तैयार करने में सहायक होते हैं।

इस प्रसंग में सर्वश्री सद्युषशरण अवस्थी, भगवतीचरण वर्मा, देवेन्द्र सत्यार्थ, भदन्त

आनन्द कौसल्यायन और नरहरि विष्णु गाडगिल का नामोल्लेख किया जा सकता है जिन्होंने हिन्दी-निबन्ध के क्षेत्र में कुछ सुन्दर और सफल प्रयोग किये हैं।

दो निबन्धकार इस श्रेणी में ऐसे हैं जिन्होंने अपने ढंग के अकेले संस्मरणात्मक निबन्ध लिखे हैं। श्री गुलाबराय की 'मेरी असफलताएँ' ऐसी ही रचना है। व्यक्तिगत संस्मरणों के आधार पर एक अनुभव-समृद्ध साहित्य के व्यंग्यविनोदमयी शैली में लिखे गए ये निबन्ध अलग-अलग होते हुए भी एक-दूसरे से मिलकर एक क्रम-बद्ध आत्मचरित का रूप धारण कर लेते हैं।

दूसरी लेखिका है श्रीमती महादेवी वर्मा जिन्होंने 'अतीत के चलचित्र' और 'स्मृति की रेखाएँ' में समाज के उपेक्षित और अभाव तथा अत्याचार से जर्जर व्यक्तियों के अत्यन्त मार्मिक संस्मरण प्रस्तुत किये हैं। समाज के महत्त्वहीन समझे जाने वाले व्यक्तियों के जीवन की महत्ता, उनका दुःख-दर्द, नारी के साधनामय करुण जीवन आदि का इन रचनाओं में अमृता चित्रण हुआ है। शैली भी दृष्टि से महादेवी जी का गद्य छायावादी कविता के गुणों से अलंकृत है। विनोदपूर्ण बातें कहते हुए कहीं चुटीले सामाजिक व्यंग्य करना और कहीं करुणा की भावना से अभिभूत कर लेना महादेवीजी की एक विशेषता है। इन रचनाओं में कहानी की साफ़ता, काव्य की भाव-मयता और चित्र-कला का चित्रण-कौशल है। लेखिका का सहानुभूतिपूर्ण व्यक्तित्व और अत्याचारी पुरुष समाज के प्रति उसकी विद्रोह-भावना नाग रंगों में प्रकट हुई है।

जिन तरह छोटे गद्य-गीतों को आलोचकों ने निबन्ध की श्रेणी में रख दिया है उसी प्रकार रेखा-चित्रों (स्केचों) को भी। रेखा चित्र लिखने वालों में श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त और श्री रामनृद्ध शर्मा बेनीपुरी प्रसिद्ध हैं। प्रकाशचन्द्र जी के चित्र यथार्थवादी अधिक हैं तो बेनीपुरी के चित्र यथार्थ का ऐसा रूप सामने लाते हैं जो भावनात्मक भी होता है।

नई शैलियाँ—दो

जैसा कि आरम्भ में ही दिखाया जा चुका है, भारतेन्दु युग में व्यंग्य-प्रधान निबन्ध काफी सख्या में लिखे गए। इन निबन्धों की परम्परा बराबर विकसित होती रही। कई लेखक बीच-बीच में व्यंग्य-विनोद का पुट देकर सजीका लाते रहे तो कुछ के पूरे निबन्ध की शैली ही व्यंग्यात्मक होती थी। गुलेरीजी की चर्चा हो चुकी है छायावाद-काल में निराला के निबन्धों में अन्वियों की अपेक्षा अधिक पैना व्यंग्य मिलता है। विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक ने 'विजयानन्द दुबे' और 'दिव्यचलु' के नाम में सामयिक विषयों पर चुभते व्यंग्य लिखे हैं। सम्वादों के द्वारा प्रभावपूर्ण ढंग से व्यंग्य की व्यंजना करना इनकी अपनी विशेषता है। 'मतवाला'-मण्डल के श्री शिवपूजन-सहाय के हल्की-फुल्की शैली में लिखे सुन्दर निबन्धों में व्यंग्य से अधिक हास्य और विनोद है। बेटव बनारसी के भी कुछ राजनीतिक व्यंग्य अच्छे बन पड़े हैं।

सभी प्रकार के व्यंग्यों में मूल वृत्ति आलोचना की ही रहती है। पर नई पीढ़ी के नवयुवक लेखकों में सामाजिक कान्ति की भावना बलवत्तरूप में प्रकट हुई। शैली और प्रवृत्ति दोनों के विचार से। इन लेखकों के विचार से जमाना ऐसा आ गया है कि हिन्दी के पूर्ववर्ती लेखकों या रोमांटिक युग के अभ्रज निबन्धकारों की तरह सद्व्यथा, करुणा और महत्त्व दिखाने का अवसर अब नहीं है बल्कि जीर्ण-शीर्ष रूढ़ियों और हामोन्ग्वी प्रवृत्तियों पर जोरदार प्रहार करने की जरूरत है। वह बात क्या जो सीखी न हो और वह तीखापन क्या जो तिलमिला न दे। फलतः व्यक्ति-प्रधान निबन्धों की व्यंग्यात्मकता वक्रोक्ति और कटुक्ति से सबकर इन निबन्धों में सामने आई।

अपने 'विस्तार' में श्री यशपाल ने निर्बन्ध निबन्ध-लेखक के मूढ़ में सुन्दर व्यंग्य-लेख लिखे थे।

पर यहाँ मैं व्यंग्य का विचार शैली की दृष्टि से नहीं प्रवृत्ति की दृष्टि से कर रहा हूँ। पूरे निबन्ध के मूल में नई सामाजिक चेतना और उससे उत्पन्न आलोचना-वृत्ति प्रपर व्यंग्य का रूप धारण करके इन निबन्धों में आती है। ये लेखक लैब और लूकस की अपेक्षा, प्रवृत्ति के विचार से, चेस्ट स्टन, बल्लिक स्विफ्ट के भी अधिक समीप हैं।

श्री प्रभाकर माचवे और श्री नामवरसिंह का इस प्रसंग में उल्लेख किया जा सकता है। इन दोनों ने संख्या में काफी व्यक्तिनिष्ठ निर्बन्ध निबन्ध लिखे हैं पर संग्रह एक-एक ही प्रकाशित हुए हैं। संग्रहों के नाम क्रमशः 'खरगोश के सींग' और 'शकलमधुद' हैं। इन दोनों लेखकों ने शैली-सम्बन्धी भी नये-नये प्रयोग किये हैं। माचवे बहुत पहले से इस तरह के निबन्ध लिखते आ रहे हैं।

भविष्य की संभावनाएँ

हिन्दी का निबन्ध-साहित्य अपने थोड़े जीवन-काल में किस प्रकार विविध रूप-रंगों में विकसित होता आया है, इसका परिचय प्रस्तुत गर्वेंतुग से मिल गया होगा। आगे साहित्य में विषय-वैविध्य ज्यों-ज्यों बढ़ता जायगा, 'विशेषज्ञ' लेखक भी बढ़ते जायेंगे और विशेषज्ञों के हाथ में पड़कर साहित्यिक निबन्ध भी अलग-अलग रुचि के लोगों की गम्भीर जिज्ञासा-पूर्ति के साधन बनते जायेंगे। यह प्रवृत्ति यदि एक ओर निबन्धों को गम्भीर और सूक्ष्म बनाकर उनका पाठक-समाज सीमित करती जायगी तो दूसरी ओर सामान्य पाठकों के थके मस्तिष्क को स्फूर्ति प्रदान करने वाले निर्बन्ध निबन्धों के प्रणयन और पठन में प्रेरक रूप भी होगी। दोनों प्रकार के—विषयनिष्ठ और व्यक्तिनिष्ठ, जिनहे परिवन्ध निबन्ध और निर्बन्ध निबन्ध कह सकते हैं—निबन्धों की आवश्यकता का अनुभव करने वाले पाठक और उन्हें लिखने वाले लेखक बढ़ते जायेंगे पर इस समय निर्बन्ध निबन्धों का भविष्य विशेष आशाजनक प्रतीत हो रहा है।

सामान्य रूप में यह स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं है कि साहित्य की रचना और उसकी आलोचना की धाराएँ समानान्तर होती हैं। प्रत्येक युग का रचनात्मक साहित्य ऐसी आलोचना की उद्भावना करता है जो उसके अनुरूप होती है, और इसी प्रकार प्रत्येक युग की आलोचना भी उस युग की रचना को अपने अनुरूप बनाया करती है। वस्तुतः देश और समाज की परिवर्तनशील प्रवृत्तियों ही एक ओर साहित्यिक निर्माण की दिशा का निश्चय करती हैं, और दूसरी ओर, समीक्षा का स्वरूप भी निर्धारित करती हैं। कहा जा सकता है कि रचनात्मक साहित्य के इतिहास और समीक्षा के इतिहास में चारावाहिक समानता रहा करती है।

हिन्दी-समीक्षा का विकास उपर्युक्त तथ्य के लिए उदाहरण भी उपस्थित करता है। विशेषकर भक्तियुग और रीतियुग के साहित्यिक विकास के साथ तत्कालीन समीक्षा-शैलियाँ अभिन्न रूप से जुड़ी हुई हैं। गोस्वामी तुलसीदास ने स्थान-स्थान पर यह निर्देश किया है कि वे काव्य-रचना के लिए काव्य-रचना नहीं कर रहे। महात्मा कबीर ने भी काव्य-शास्त्र से अनभिज्ञ होने की चर्चा की है। उस समय का समीक्षादर्श भी भक्ति-भावना को प्रमुखता देकर चला था। रचना के कलात्मक गुणों की एक हद तक उपेक्षा भी हुई। एक स्वतन्त्र रस के रूप में भक्ति-रस की प्रतिष्ठा हो गई, यही नहीं भक्ति ही प्रमुख रस माना गया। वात्सल्य, सख्य, दास्य और माधुर्य आदि, उसी के अंगभूत रस स्वीकार किये गए साहित्य-शास्त्र में विवेचित नायक और नायिका-भेद से मिलती-जुलती भक्ति-सम्बन्धिनी नायक-नायिकाएँ भी उद्भावित हुईं। यह तो केवल कुछ मोटे निर्देश हुए। वास्तविकता यह थी कि काव्य-सम्बन्धी समस्त विवेचन की दिशा भक्ति-भावना के अनुरूप मोड़ दी गई थी। कवियों ने इस नये वातावरण से प्रभावित होकर अत्यन्त दैन्य से भरी कल्याण-रस की रचनाएँ प्रस्तुत कीं। सुदामा-चरित्र तथा प्रह्लाद और ध्रुव आदि के सकट-बहुल आख्यान इसी प्रवृत्ति के परिचायक हैं। कृष्ण-भक्ति-काव्य में शृङ्गार-रस की अतिशयता आध्यात्मिक नायक-नायिकाओं के आवरण में निर्विघ्न पनप रही थी। उसी समय से राम तथा कृष्ण-सम्बन्धी काव्य की ऐसी व्याख्याएँ भी चल पड़ीं जो भक्ति-भावना को तो बल देती थीं परन्तु साहित्यिक दृष्टि से नुष्टिपूर्ण थीं। रामचरितमानस की विविध टीकाएँ और रामायणी सम्प्रदायों में उसके विविध अर्थों और भावों की जो असाहित्यिक परम्परा चल पड़ी, वह आज भी चलती जा रही है।

रीति-काल में आकर साहित्य-शास्त्र ने फिर एक बार अपना सिर उठाया। वह क्रमशः आगे बढ़ता हुआ उस सीमा पर पहुँचा जिसे हम 'कला के लिए कला' की सीमा कह सकते हैं। निर्माण की सुघरता, विभाव और अनुभावों आदि की यथाक्रम योजना, विभिन्न संचारी व्यभिचारी भावों के नियमबद्ध निरूपण, यही काव्य के मुख्य लक्ष्य रह गए थे। काव्य-समीक्षा भी इन्हीं

रचनात्मक बारीकियों और पद्धति-रक्षा के उपक्रमों तक सीमित थी। अलंकारों की संख्या बढ़ती जा रही थी, उसके सूक्ष्म भेदों-उपभेदों की गणना, साहित्यिक विवेचन का मुख्य आधार बन गया था।

इसी रीति-काल में कवियों की प्रवृत्ति के अनुरूप कम-से-कम दो प्रकार की समीक्षा-शैलियों प्रचलित हुई थीं, जिन्हें हम क्रमशः अलंकारवादी और रसवादी समीक्षा-शैली कह सकते हैं। महाकवि केशवदास के काव्य में अलंकारवादी प्रवृत्तियों की प्रमुखता है। वे और उनके अनुयायी काव्य-शास्त्र का विवेचन अलंकारिकता के आधार पर ही करते थे। इससे भिन्न बिहारी, देव, मतिराम आदि कवियों ने रस-शैली को अधिक महत्त्व दिया है। ये दोनों ही समीक्षादर्श यद्यपि उस समय की हासोन्मुख कविता के मापदण्ड बने हुए थे, परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि उनका प्रचलन व्यापक रूप में था और इन पद्धतियों का अध्ययन और अनुसरण साहित्य के प्रत्येक विद्यार्थी के लिए आवश्यक माना जाता था। भूषण-जैसे वीर रस के स्वतन्त्र कवि भी इस रीतिवाद के चक्कर में पड़कर ही रहे।

भक्तिकालीन समीक्षा और रीतिकालीन समीक्षा, दोनों ही, अपने युग की काव्य-रचनाओं का आकलन करने के लिए निर्मित हुई थीं, और अपने उद्देश्य की पूर्ति भी कर रही थीं। परन्तु, हिन्दी-साहित्य के आगामी विकास में इन पद्धतियों का त्याग अथवा आत्यन्तिक संशोधन भी किया गया, और समीक्षा की नई विधियों का निर्माण होने लगा। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के आगमन से हिन्दी-साहित्य में जो नवीन जीवन परिव्याप्त हुआ, उसने आलोचना के स्वरूप और प्रकार में भी नये तथ्यों का आविर्भाव किया। साहित्यिक विवेचन का स्तर अधिक बौद्धिक होने लगा। काव्य की समीक्षा में तो किसी प्रकार रस और अलंकार-पद्धति का प्रयोग चल सकता था, परन्तु गद्य और भाषा-सम्बन्धी नवीन निर्माण में वह पद्धति काम में नहीं लाई जा सकती थी। हिन्दी में उस समय नवीन उपन्यास, नई कहानी और नये काव्य-अनुवाद भी होने लगे थे। जिनके विवेचन के लिए नये प्रतिमानों की आवश्यकता थी। उपन्यास और नाटक आदि काव्य-रूपों के विवेचन पृथक्-पृथक् आदर्शों को लेकर ही हो सकते थे। अनुवादों की परीक्षा के लिए भाषा-सम्बन्धी प्रयोगों के अतिरिक्त भावों की सम्यक् अवतारणा का प्रश्न भी समीक्षकों के सम्मुख था। हम देखते हैं कि इस समय की समीक्षा में किसी विशेष शास्त्रीय नियम का अनुवर्तन नहीं हो रहा था, बल्कि भिन्न-भिन्न समीक्षक अपनी रुचि और प्रवृत्ति के अनुसार रचनाओं के गुण-दोष उद्घाटित कर रहे थे। यह हिन्दी की नवीन प्रयोगकालीन समीक्षा का स्वरूप था।^१

परिचित महावीरप्रसाद द्विवेदी के साहित्य-क्षेत्र में प्रवेश करने पर समीक्षा का स्वरूप अधिक व्यवस्थित हो चला। उन्होंने नवीन युग की सामाजिक आवश्यकताओं के अनुरूप साहित्यिक निर्माण की प्रेरणा दी और अपनी समीक्षा में उन्हीं कृतियों को महत्त्व देने लगे जो सामाजिक उत्थान और राष्ट्रीय विकास की भावनाओं से ओत-प्रोत थीं। आधुनिक कवियों में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और युगजी के वे प्रशंसक और समर्थक थे। परन्तु प्राचीन काव्य के अपेक्षा होने के कारण वे संस्कृत के प्रसिद्ध कवियों और हिन्दी के तुलसी, सूर आदि के काव्यों के भी माहक थे। एक नया काव्यादर्श तैयार होने लगा था, जिसमें संस्कृत के कालिदास और भव-

१. इस समीक्षा के प्रबलक बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमवन', श्रीनिवासदास, गंगाप्रसाद अग्निहोत्री आदि थे।

भूति-जैसे अप्रतिम कवि, सूर और तुलसी-जैसे भावनावान् रचयिता, और भातेन्दु और गुप्तजी-जैसे अमिनव देश-प्रेमी कलाकार समान रूप से समाहत थे। यह स्पष्ट है कि यह नया काव्यादर्श किसी परिपुष्ट शास्त्रीय आधार पर नहीं बना था, और न इसके मूल में कोई विशिष्ट और व्यवस्थित साहित्य-चेतना थी।

इस नवीन जाग्रति के साथ कई नये समीक्षक हिन्दी-साहित्य के क्षेत्र में आये, जिन्होंने अपनी-अपनी योग्यता के अनुसार साहित्य-समीक्षा के पथ का प्रसार किया। मिश्रबन्धुओं ने रीति-कालीन साहित्यिक प्रतिमानों को नये मापदण्डों का रूप देना चाहा, परन्तु परिवर्तित परिस्थितियों में उन्हें इस कार्य में पर्याप्त सफलता नहीं मिली। मिश्रबन्धु नये जीवन के आदर्शों और उसकी आवश्यकताओं से अपरिचित न थे; वे पश्चिमी समीक्षा की नई शैलियों और प्रतिमानों की भी जानकारी रखते थे; परन्तु उनका दृष्टिकोण मुख्यतः परम्परावादी था। यही कारण है कि उन्होंने हिन्दी के नये सर्वश्रेष्ठ कवियों के चुनाव में और उससे भी बढकर हिन्दी के साहित्यिक इतिहास के लेखन में जिन परम्परागत विधियों का प्रयोग किया वे नवयुग के हिन्दी-साहित्यिकों को पूरी तरह मान्य न हुई।

काव्य के कला पक्ष तथा उसके रचनात्मक सौन्दर्य का जैसा सुन्दर उद्घाटन प० पद्मसिंह शर्मा ने किया वह बहुत-कुछ अपूर्व ही था। शर्माजी संस्कृत के मुक्त कवियों के साथ, उर्दू और फारसी के चमत्कार-प्रधान काव्य के प्रख्यात रसिक थे। एक-एक शब्द और एक-एक मुहावरे की जागीक अर्थ-व्यंजना के पीछे वे पागल-से रहा करते थे। जीवन-भर उसी का अभ्यास करते रहे थे। उन्होंने बिहागी के दोहों की संस्कृत और उर्दू-फारसी के समानधर्मी कवियों के पद्यों से बड़ी चमत्कारपूर्ण तुलना की, जिससे सारा हिन्दी-संसार उनकी ओर आकृष्ट हो गया। तुलनात्मक समीक्षा से विभिन्न भाषाओं के अध्ययन की ओर नई प्रवृत्ति तो जाग्रत ही हुई, नये कवियों को अपने अलग-अलग उद्गारों को मोजने और सँवारने की प्रेरणा भी मिली। इस दृष्टि से शर्माजी की समीक्षा नये रचनात्मक साहित्य के लिए भी कुछ कम उपादेय नहीं रही।

परन्तु इस युग की समीक्षा का पूर्ण परिपाक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के साहित्यिक व्यक्तित्व में दिखाई पड़ा। उन्होंने अपने पूर्ववर्ती समीक्षकों के समीक्षा-त्रयों का पूर्ण समाहार करके एक नये समीक्षादर्श का निर्माण किया, जिसमें युगानुरूप व्यापकता थी। नामावली या शब्द-संकेत उन्होंने पुरानी समीक्षा से ही लिये थे, पर व्याख्या करने में वे पूर्णतः नवीन थे। आचार्य द्विवेदीजी ने संस्कृत और हिन्दी-साहित्य के उन्नततम कवियों के साथ नवयुग के काव्य-रचयिताओं की जो समान-सी अभ्यर्थना की थी, शुक्लजी उतनी दूरी तक उनका साथ नहीं दे सके। इसका अर्थ यही है कि वे समीक्षा की साहित्यिक और शास्त्रीय परम्परा के अधिक समीप थे और नवीन विकास को भी प्राचीन साहित्यिक पीठिका पर ही रखकर देखते थे। तुलसीदास-जैसे नीतिवादी और मर्यादावादी कवि उनके आदर्श थे। परन्तु तुलसीदास की आध्यात्मिक और साम्प्रदायिक भूमिकाओं को छोड़कर शुक्लजी ने उनके द्वारा चित्रित महत्वपूर्ण चरित्रों को, और उनकी मनोवैज्ञानिक और नैतिक जीवन-स्थितियों को महत्त्व दिया। एक प्रकार से वे तुलसीदास के नये व्याख्याता सिद्ध हुए, और इसी आधार पर उन्होंने भारतीय काव्य-शास्त्र की भी नई ही रूपरेखा प्रस्तुत की। अर्थहीन और प्राणहीन शब्द-संकेतों को नया जीवन प्रदान किया और सम्पूर्ण हिन्दी-साहित्य का अमिनव आकलन उपस्थित करके नई युग-चेतना को जन्म दिया। शुक्लजी अपने

विस्तृत साहित्यिक अध्ययन के कारण संस्कृत कवियों की स्वच्छतर काव्य-भूमि पर भी गए थे, उन्होंने वाल्मीकि तथा कालिदास के काव्य-सौन्दर्य, और विशेषतः उनके प्रकृति-वर्णन-सौन्दर्य की विस्तृत चर्चा की है। इस क्षेत्र में वे तुलसीदास के अनुयायी नहीं हैं। इसी प्रकार सैद्धान्तिक-समीक्षा के नये पहलुओं का उद्घाटन भी शुक्लजी ने अपनी मौलिक प्रतिभा द्वारा किया है, जो परम्परागत साहित्य-विवेचन से मेल नहीं खाता। उदाहरण के लिए 'साधारणीकरण' की उनकी व्याख्या और काव्य में अभिव्यक्ति और व्यंग्यार्थ के सापेक्षिक महत्त्व पर उनके वक्तव्य द्रष्टव्य हैं। अंग्रेजी साहित्य के नये सैद्धान्तिक विवेचन और परीक्षा-विधियों से भी वे परिचित थे, और विभिन्न अवसरों पर उसका उल्लेख भी करते गए हैं। परन्तु ध्यान देने की बात यह है कि अंग्रेजी साहित्य के उन्हीं समीक्षकों की उन्होंने चर्चा की है, जो उनके अपने पूर्वनिरूपित आदर्शों के अनुरूप थे। यहाँ तक कि उन्होंने ऐसे समीक्षकों और साहित्य-शास्त्रियों का विरोध भी किया है, जिनके वास्तविक साहित्यादर्श को उन्होंने पूरी तरह जानने की चेष्टा नहीं की। कहा जा सकता है कि शुक्लजी ने अपनी महान् उद्भावना-शक्ति और असंदिग्ध आचार्यत्व के अनुरूप, जहाँ कहीं से जो-कुछ भी साहित्यिक मर्म या तथ्य प्राप्त हो सका, उसका स्वच्छन्दतापूर्वक उपयोग किया।

यह स्वीकार करना होगा कि शुक्लजी ने एक व्यापक समीक्षादर्श का निरूपण अवश्य किया, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि वह पूर्णतः तटस्थ और निष्पक्ष समीक्षादर्श रहा हो। विशेषतः, शुक्लजी के दार्शनिक विचार और धारणाएँ तथा उनकी नीतिवादी दृष्टिकोण उनकी वैयक्तिक रुचि के परिचायक थे। प्रबन्ध-काव्य और प्रगीत-रचनाओं के बीच जिस अव्याहत साहित्य सन्तुलन की आवश्यकता थी, उसकी पूर्ति शुक्लजी ने नहीं की है। इसी के साथ, शुक्लजी ने लोक-साहित्य के समीप प्रयत्नित होने वाली कबीर-जैसे निरुपेक्षियों की काव्य-वाहिनी का सम्यक् स्तंभ नहीं किया। और नये युग में आकर हम यह देखते हैं कि उन्होंने बदलती हुई राजनैतिक और सामाजिक परिस्थितियों, तथा उनमें विफसित होने वाली नई प्रतिभाओं का वैशिष्ट्य परखने की चेष्टा नहीं की। उनका समीक्षादर्श अतिशय व्यापक और सर्व-सामान्य अवश्य था, परन्तु उसमें परिवर्तनशील वस्तु-जगत् और उसमें उद्भावित होने वाले साहित्य-रूपों और प्रक्रियाओं को ग्रहण करने की वस्तुगुली प्रभुति नहीं थी। शुक्लजी का समीक्षादर्श सर्व-सामान्य और सर्वग्राही है, किन्तु वह विशिष्ट रचनाओं और युगानुरूप काव्य-प्रवृत्तियों के आकलन के लिए पूर्णतः सक्षम नहीं है। दूसरे शब्दों में, शुक्लजी का साहित्यादर्श स्थिर और अटूट है, गतिशल और विकासमूल नहीं।

इसी नवीन दिशा में नये समीक्षकों ने कार्य आरम्भ किया। इसे हम तटस्थ और ऐतिहासिक भूमि पर उद्भावित साहित्यिक समीक्षा कह सकते हैं, जिसमें विभिन्न युगों के सांस्कृतिक और दार्शनिक आदर्शों के आकलन के साथ, रचना की मनोवैज्ञानिक और साहित्यिक विशेषताओं के अध्ययन का उपक्रम है। इसी का नया निदर्शन नये समीक्षकों ने उपस्थित किया।

1. द्विवेदी युग के अन्य समीक्षकों में आचार्य स्वामसुन्दरदास, पं० कृष्णबिहारी मिश्र, बाला भगवानदीन आदि प्रमुख हैं। शुक्ल-धारा के अनुयायियों में पं० विद्वानाथप्रसाद मिश्र, चन्द्रबन्दी पांडेय, 'शिखीमुख', कृष्णशंकर शुक्ल, डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा और गुज्जराय जी की गणना की जाती है।

एक प्रकार से यह शुक्लजी के समीक्षा-कार्य को ही आगे बढ़ाने का उपक्रम था। कतिपय अनुशीलनकर्ताओं ने इस नवीन समीक्षा-धारा को स्वच्छन्दतावादी, सौष्टववादी या सांस्कृतिक समीक्षा-धारा भी कहा है। परन्तु इसकी प्रमुख विशेषता ऐतिहासिक और परिवर्तनशील परिस्थितियों के अध्ययन द्वारा रचनाकार के विशिष्ट काव्य-मूल्य को प्रतिष्ठित करना है। इन अध्येताओं को भारतीय साहित्यिक परम्परा का भी यथेष्ट परिचय है और वे काव्य के विभिन्न काव्य-स्वरूपों और विधानों से भी मलो-भाति परिचित हैं। शुक्लजी ने जिस समीक्षा को अपने निजी आदर्शों की वैयक्तिक या 'सन्वेजिटिव' भूमि पर स्थापित किया था, उसे ही वस्तुमुक्ती और विकासमान भूमियों पर रखकर परखने का कार्य नये समीक्षक कर रहे हैं। कहा जा सकता है कि भारतेन्दु युग से आरम्भ होने वाली साहित्यिक समीक्षा यहाँ आकर एक प्रकार की पूर्णता ग्रहण करती है। परन्तु यही से एक नये प्रकार का विघटन भी आरम्भ होने लगता है।

इस विघटन के मूल में स्थित कारणों की समीक्षा करना यहाँ हमारा लक्ष्य नहीं है। फिर भी, इतना कहा जा सकता है कि सन् १९३५ के आम-पास हिन्दी-साहित्य के रचनात्मक क्षेत्र में जो निराशा और सामाजिक अनुतरदायित्व की एक लहर आई थी; जिनमें रचना और समीक्षा के क्षेत्रों में भी अपना अनिष्टकारी प्रभाव दिखाया था; उसी की प्रतिक्रिया-स्वरूप साहित्य के सामाजिक आदर्श का आग्रह करती हुई नई समीक्षा-पद्धति क्षेत्र में आई। 'साहित्य किमके लिए?'—यह प्रश्न उठाया गया; और इसका उत्तर देते हुए नव्यतर समीक्षकों ने कहा—'साहित्य जनता के लिए, साहित्य पूँजीवादी सभ्यता को समाप्त करने के लिए, साहित्य समाजवाद की प्रतिष्ठा के लिए।' ये उस समय तो नये नारों के रूप में ही प्रवर्तित हुए, पर आगे चलकर उन्होंने नये साहित्यिक आदर्श का व्यवस्थित और तर्क-सम्मत रूप भी ग्रहण किया।

यह वह समय था जब प्रसाद, निराला और पन्त के काव्योत्थान अपना सम्पूर्ण प्रदेय समाप्त करके प्रायः रिक्त हो चुके थे, 'कामायनी' का निर्माण हो चुका था; उनके स्थान पर महादेवी और बच्चन की एकात्मिक और विषादमयी रागिनियों सुनाई देने लगी थी। कथा-साहित्य में प्रेमचन्द जी का कृतित्व पूरा हो चुका था, और नई दार्शनिकता और व्यक्ति-चित्रण के नाम पर जेनेन्द्रकुमार और अज्ञेय आदि की कृतियों सामने आने लगी थीं। नाटकों के क्षेत्र में प्रसाद की राष्ट्रीय चेतना के स्थान पर लक्ष्मीनारायण मिश्र के तथाकथित यथार्थवादी प्रयोग चलने लगे थे। समीक्षा के क्षेत्र में भी बच्चन और महादेवी का स्तुति-गान होने लगा था। ऐसी स्थिति में साहित्य-सम्बन्धी स्वस्थ प्रतिक्रिया का आरम्भ होना आवश्यक था, और जब यह स्वस्थ प्रतिक्रिया 'जनता के लिए साहित्य' के नारे के रूप में व्यक्त हुई तब उसका समुचित स्वागत भी किया गया।

यदि यह नई समीक्षा-धारा साहित्य के स्वस्थ आदर्श को, और उसके स्वामाविक विकास-क्रम को किसी कठोर मतवाद के साथ न जोड़कर स्वतन्त्र स्थिति में रहने देती और यदि लेखकों और रचनाकारों को उक्त मतवाद के लिए बाध्य और अभिभूत न होना पड़ता तो रचना और

1. इस समीक्षा-धारा के अन्तर्गत जामकीबख्श शास्त्री, हजारीप्रसाद द्विवेदी, रामकुमार वर्मा, लक्ष्मीनारायण सुधांशु आदि की गणना की जा सकती है, प्रस्तुत पंक्तियों का लेखक भी इसी कोटि में रखा गया है। निराला और दिनकर के कतिपय निबन्ध भी इसी श्रेणी में आते हैं। शान्तिप्रिय द्विवेदी की आरम्भ-व्यंजक उद्भावनाएँ भी इसी श्रेणी की समझी जाती हैं।

समीक्षा के दोनों क्षेत्रों को अधिक लाभ पहुँचता। साहित्य की स्वतन्त्र परम्परा और उसकी रचना की निर्बाध विधियाँ, किसी कट्टर बौद्धिक मतवाद का अनुसरण नहीं कर सकती, विशेषकर जब ये मतवाद आदेशों का रूप ग्रहण कर लें, और समय-समय पर नये फरमान निकालते रहें। वैसी स्थिति में साहित्यिक विकास की सम्भावना और भी शंकाग्रस्त हो जाती है। प्रगतिवादी समीक्षा के आरम्भक वर्षों में ऐसी कोई कट्टरता नहीं थी। उस समय प्रकाशित हुई शिवदानसिंह चौहान की समीक्षाएँ किसी नये आदेश के रूप में नहीं आई थीं, वे नई रचना के लिए नया आश्वासन और नवीन दिग्निर्देश-मात्र करती थीं। परन्तु आगे चलकर यह समीक्षा उतनी स्वच्छन्द और प्रेरणा-प्रद नहीं रह गई। उसने नया सिद्धान्तवादी या 'डॉक्ट्रेनियर' स्वरूप ग्रहण किया और बड़े अद्भुत प्रकार से प्रगतिशील रचनाओं की पहचान और परख करने लगी। बहुत थोड़े सौभाग्यशाली लेखक उन आदेशों की शत-प्रतिशत पूर्ति कर सकते थे। इसलिए यह देखा गया कि हिन्दी के प्रगतिवादी लेखन के क्षेत्र में बस आदेश-ही-आदेश हैं, कृतियों का कहीं नाम नहीं।^१

यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि पश्चिमी साहित्य में मार्क्सवादी साहित्य-समीक्षा पर्याप्त प्रगति कर चुकी है। उसने साहित्य-रचना और साहित्य-विवेचन-सम्बन्धी यथार्थवादी दृष्टिकोण को प्रोत्साहन दिया है। परन्तु वह यथार्थवाद स्वस्थ साहित्य के स्वीकृत प्रतिमानों से बहुत दूर की वस्तु नहीं है। यह यथार्थवाद मुख्यतः सामाजिक प्रगतिशीलता के तत्त्वों को अपनाकर चलता है और 'मनो-विज्ञान के लिए मनोविज्ञान' या 'कला के लिए कला' की प्रवृत्तियों के विरोध में उपस्थित होता है। नये मार्क्सवादी समीक्षकों ने साहित्य की सामाजिक भूमिका के अनुशीलन में ऐसे ही तथ्यों पर प्रकाश डाला है जिनसे साहित्यिक प्रतिमानों को बल मिलता है, और ऐसे कवियों के कृतित्व पर अधिक उज्ज्वल आलोक पड़ता है जो साहित्यिक दृष्टि से भी अग्रणी माने गए हैं। इस प्रकार मार्क्सवादी समीक्षा साहित्यिक परम्परा से प्राप्त उपलब्धियों को नया बल प्रदान करती है। यदि इस यथार्थवादी समीक्षा-पद्धति से इस उपादेय उद्देश्य की सिद्धि होती है तो इससे किसी का विरोध नहीं हो सकता। परन्तु एक विशेष मतवाद को चाहे वह कितना ही तटस्थ और वस्तु-सापेक्ष क्यों न हो, साहित्य-समीक्षा में अत्यधिक प्रमुखता देना, साहित्यिक मूल्यों के प्रति उपेक्षा करना भी हो जाता है। इसीलिए पश्चिम के प्रगतिवादी समीक्षक अधिकाधिक सतर्कता के साथ अपने समीक्षा-पैमानों का प्रयोग करते हैं।

हिन्दी में अभी हम त्रिलकुल दूसरी ही स्थिति पर ठहरे हुए हैं। केवल मतवादी शब्दावली का व्यवहार करते हुए समीक्षाएँ की जा रही हैं, व्यक्तियों को प्रमुखता दी जा रही है, उनकी कृतियों और उनके साहित्यिक सौष्ठव को नहीं। विश्वास करना चाहिए कि इस स्थिति में परिवर्तन होगा और हिन्दी-समीक्षा उस संतुलित स्थिति पर पहुँच सकेगी जिस पर वह पश्चिमी देशों में पहुँच चुकी है। आवश्यकता इस बात की है कि साहित्यिक निर्माण के कार्य में लेखकों और कवियों के जन-संपर्क का आग्रह किया जाय, उनकी उद्भावना-शक्ति का मूल्य परखा जाय। उन्हें किन्हीं आदेशों या फरमानों से आक्रान्त न किया जाय; और साथ ही समीक्षा में वह तटस्थ अनुशीलन आरम्भ किया जाय, जो साहित्यिक परम्परा के सहयोग से, अधिक-से-अधिक लाभप्रद सिद्ध हो सके।

इस समाजवादी समीक्षा-पद्धति से खौफ खाकर हिन्दी में कतिपय ऐसे भी समीक्षक

१. डॉ० रामबिज्ञास शर्मा, असुतराय, प्रकाशचन्द्र गुप्त आदि ऐसे ही समीक्षक हैं।

दिखाई देने लगे हैं, जो साहित्य के नितान्त वैयक्तिक उद्भव स्रोतों का उल्लेख करते हैं, साहित्यिक सृष्टि को दिवा-स्वप्नों का पर्याय मानते हैं, और भ्रष्ट निर्माण के लिए महती कुयटा की अनिवार्यता बताते हैं। रचना के क्षेत्र में भी ऐसे नये लोग आ रहे हैं जो प्रयोगों और प्रतीकों के बाहुल्य से हिन्दी-साहित्य को आप्लावित कर देना चाहते हैं। ऐसी रचनाएँ पहली दृष्टि में बड़ी अनोखी, चमत्कारक और यदा-कदा असाधारण रचना-क्षमता का परिणाम भी प्रतीत होती हैं। पर थोड़ी सी गम्भीरता से विचार करने पर इन रचनाओं का हल्कापन अपने-आप प्रकाश में आ जात है। ये रचयिता और समीक्षक यह कहते हैं कि साहित्य का सम्बन्ध व्यक्तिगत अनुभूति से है। इनका यह भी आरोप है कि प्रचारार्थ प्रस्तुत की गई समाजवादी रचनाएँ अपने उद्देश्य से आप ही वंचित हो जाती हैं। उनकी पहुँच पाठकों के अंतःस्तर तक होती ही नहीं। परन्तु, प्रतिपक्षी पर आरोप करते हुए यह न भूल जाना चाहिए कि निरी वैयक्तिक अनुभूति किसी भी स्थिति में साहित्यिक प्रतिमान नहीं मानी जा सकेगी। साहित्य की मूलवर्तों सामाजिक और सांस्कृतिक सत्ता को किसी प्रकार भुलाया नहीं जा सकेगा। मनोवृत्तियों और अनुभूतियों का ऐसा प्रकाशन, जो सामाजिक संवेदना का विषय न हो, काव्य-प्रतिमान के रूप में गृहीत न होगा। भले ही समाजवादी रचनाएँ अपनी वर्तमान स्थिति में व्यापक संवेदना उत्पन्न न कर रही हों, परन्तु उनसे आशा नहीं छोड़ी जा सकती; और दिवा-स्वप्न वाले साहित्यिक आदर्श को नहीं अपनाया जा सकता।^१

मनोविश्लेषण की भूमिका पर काम करने वाले कुछ ऐसे समीक्षक अवश्य हैं जो कतिपय साहित्यिक रचनाओं की मूलभूत मनोवैज्ञानिक त्रुटियों और अस्वस्थताओं का उद्घाटन करते हैं। दम्प-साहित्य के स्वरूप को प्रदर्शित करने के लिए यदि मनोविश्लेषण की विधि का प्रयोग किया जाता है तो वह अनुचित नहीं। साहित्य की सर्वात्मक प्रक्रिया पर भी यह सिद्धान्त प्रकाश डालता है। परन्तु इसमें अधिक, इन सिद्धान्त की उपयोगिता साहित्य-समीक्षा में क्या होगी, यह समझना कठिन है। श्री गंगेनमपसाद नागर के कतिपय लेख इस विषय में नया विचारोत्तेजन करते हैं और हिन्दी के समीक्षकों के सम्मुख यह तथ्य रखते हैं कि इस समीक्षा-विधि का किस सीमा तक उपयोग किया जा सकता है। अभी यह क्षेत्र अधिकाधिक अनुशीलन के लिए रिक्त पड़ा है।

आज हमारे साहित्य में थोड़ा-बहुत गत्यवरोध तो है ही। हिन्दी-आलोचना में भी कुछ अशो तः लक्ष्यहीनता और दिग्भ्रम के चिह्न दिखाई देते हैं। यदि रचनात्मक और समीक्षात्मक साहित्य एक दूसरे को प्रभाव न देते हो, तो यह एक चिन्तनीय स्थिति होगी। पर यदि वे एक-दूसरे को गुमराह करने अथवा एक-दूसरे की प्रगति में अड़चन डालने का काम करते हों, तब तो यह और भी अनिष्टकारक बात होगी। ऐसा जान पड़ता है कि बौद्धिकता और तर्कवाद की भूल-भुलैया में पड़कर हमारे साहित्यिक स्रष्टा और समीक्षक दोनों ही कुछ भटक गए हैं। यदि यह सच है, तो इस भूल-भुलैयाँ से छुटकारा पाने का सरल और सीधा उपाय क्या है? सीधा और सरल उपाय है पूर्णतः प्रकृतित्य हो जाना, नए सिरे से आत्म-शोध करना और उस समस्त बौद्धिक आभरण को दूर कर देना जो हमारे व्यक्तित्व को उलझाता और केवल उलझाता है। कहीं अन्धका

१. इस पद्धति के समीक्षकों में श्री अजय, डॉ० नगेन्द्र, श्री इजाजत जोशी और श्री नजिन बिखोचन शर्मा आदि की गणना की जा सकती है।

हो यदि हम जीवन और काव्य-साहित्य-सम्बन्धी उन मूलभूत तथ्यों को पहचान लें और पहचान-कर आत्मसात् कर लें, जो तथ्य एक साथ ही मानव व्यक्तित्व के और उसके समस्त कृतित्व के उन्नायक हैं। साहित्य और साहित्यिक समीक्षा भी मानव-कृतित्व का ही एक अंग है। अतएव यदि हमारा व्यक्तित्व हमें आवृत्त करने वाले वितंडावादों से मुक्त है और यदि उसमें मूलभूत जीवन-विकास के प्रति वास्तविक श्रद्धा और आस्था है तो उससे हमारा साहित्यिक कृतित्व अवश्य उपकृत होगा और हमारी समीक्षा-दृष्टि को भी निश्चय ही नई ज्योति प्राप्त होगी।

पृथ्वीराज रासो का काव्य-सौष्टव

हिन्दी के आदि कवि चन्द वरदाई (चन्द बलहिउ) का 'पृथ्वीराज रासो' १२वीं शती के दिल्ली और अजमेर के पराक्रमी हिन्दू सम्राट् पृथ्वीराज चौहान तृतीय तथा उनके महान् प्रतिद्वन्द्वी कान्यकुब्जेश्वर जयचन्द गाहड़वाल, गुर्जरेश्वर भीमदेव चालुक्य और गजनी के अधिपति सुलतान मुर्जुद्दीन शाह शहाबुद्दीन गोरी के राज्य, रीति-नीति, शासन-व्यवस्था, सैनिक, सेना, सेनापति, युद्ध-शैली, दूत, गुप्तचर, व्यापार, मार्ग आदि का एक प्रमाण, समता-विषमता की शृङ्खलाओं से जुड़ा हुआ, ऐतिहासिक-अनैतिहासिक वृत्तों से आच्छादित, पौराणिक कथाओं से लेकर कल्पित कथाओं का अद्भुत तूणीर, प्राचीन काव्य-परम्पराओं तथा नवीन का प्रतिपादक, भौगोलिक वृत्तों की रहस्यमयी गुफा, सहस्रों हिन्दू-मुस्लिम योद्धाओं के पराक्रम का मात्र-कोष, प्राकृत अपभ्रंशकालीन सारथक अभिव्यञ्जना करने में क्षम सफल छन्दों की विराट् पृष्ठभूमि, हिन्दी, गुजराती और राजस्थानी भाषाओं की संक्रान्तिकालीन रचना, गौड़ीय भाषाओं की अभिसन्धि का उत्कृष्ट निदर्शन समकालीन युग का सांस्कृतिक प्रमाण, उत्तर भारत का आर्थिक मानचित्र, विभिन्न मतावलम्बियों के दार्शनिक तत्त्वों का आख्याता तथा मानव की चित्तवृत्तियों का मनो-वैज्ञानिक विश्लेषक यह अपने ढंग का एक अप्रतिम महाकाव्य है, परन्तु हिन्दी-रचनाओं में सम्भवतः सबसे अधिक विवादग्रस्त है।

पाश्चात्य लोग पढ़ा गए कि हिन्दुओं के यहाँ मुस्लिमों की अपेक्षा इतिहास लिखने की कोई परम्परा नहीं थी—इसी 'आधारशिला पर खड़े होकर विद्वत् वर्ग 'रासो' की परीक्षा करने उतरा, क्योंकि उसकी परम्पराओं की छाप परवर्ती साहित्य पर थी और राजस्थान के परवर्ती इतिहास को भी उसने प्रभावित कर रखा था। इधर दुर्भाग्यवश महाकाव्य का प्रणेत चन्द कर बैठा था अक्षम अपगण ऐतिहासिक काव्य लिखने का। फिर उस बेचारे के काव्य का पोस्टमार्टम परम आवश्यक हो गया, बाल की खाल नोच-नोचकर रासो को अनैतिहासिक सिद्ध करने वाले प्रमाण खुदबीन लगाकर ढूँढ़े गए। पृथ्वीराज के दरबार में कुल्लू वृत्ति तथा सम्मान पाये हुए काश्मीरी जयानक द्वारा प्रणीत तथा अधूरे प्राप्त 'पृथ्वीराज विजय' मात्र के आधार पर डॉ० बूलर द्वारा रासो को आधुनिक बाल टहराते देख डॉ० हर्बर्ट मोरीसन ने अपने गुरु के आप्त वाक्य की मीमांसा की जिसे योग मिला मेवाड के कविराज शामलदास तथा महामहोपाध्याय डॉ० गौरीशंकर हीराचन्द ओझा-जैसे इतिहासकारों का। डॉ० बूलर के मत की प्रतिक्रिया शीघ्र हुई और कलकत्ता की रॉयल एशियाटिक सोसाइटी में इस काव्य के सुचारु मनन और अध्ययन में लगे हुए श्री बीम्स, प्रादण, डॉ० हार्नले जैसे मेधावी विद्वान् बिरत हो गए। पं० मोहनलाल विष्णुलाल पंढ्या, बाबू श्यामसुन्दरदास, म० म० मथुराप्रसाद दीक्षित आदि की शंख-ध्वनि नक्काशाने में तृती की आवाज बनकर रह गई, इसीलिए न कि ये इतिहासकार नहीं ये वरन् ये साहित्यकार। रासो के

ऐतिहासिक पर सन्देह प्रकट करने वाले इतिहासकारों ने इतिहास-विरोधी बातों का रासो से संकलन करके दस-पॉच अकाव्य तर्क पेश किये, परन्तु साहित्यकारों को कवि का उत्तराधिकारी मान बैठने वालों के न्यायालय में क्या इतना सौजन्य न था कि वे यह भी बतलाते कि इस काव्य में ऐतिहासिक तथ्य कितने हैं। रासो की ऐतिहासिक विवेचनाओं की विशाल राशि के संतुलन में अनैतिहासिक तत्त्व नगण्य सिद्ध होंगे—जिनका परवर्ती प्रक्षेप होना भी असम्भव नहीं—यह मेरा एक साहित्य-सेवी के नाते प्रस्ताव है।

इषर बम्बई से एक सिंह-गर्जन हुआ है। जैन ग्रन्थागारों में सुरक्षित १२वीं शती में रचित पृथ्वीराज और जयचन्द के संस्कृत प्रबन्धों में आये चंद बलहिउ (चंद वरदाई) के चार अपभ्रंश छन्दों के आधार पर जो सभा वाले 'रासो' में किंचित् विकृत रूप में वर्तमान हैं, विश्व-विख्यात यथोक्त साहित्यकार मुनिराज जिनविजय ने घोषणा की है कि पृथ्वीराज के कवि चंद वरदाई ने अपनी मूल रचना अपभ्रंश में की थी। इस गर्जन से स्तम्भित होकर चन्द वरदाई तक के अस्तित्व को अस्वीकार कर देने वाले इतिहासकार चुप हैं, गुम-सुम, खोये हुए से, किसी नवीन तर्क की आशा में शिलालेखों और ताम्रपत्रों की जींच में संलग्न। छैरियत ही हुई कि शिलालेख मिल गए, नहीं तो कौन बानता है पृथ्वीराज, जयचन्द और भीमदेव का व्यक्तित्व भी इन इतिहासकारों ने खतरों में डाल दिया होता। वे कभी-कभी भूल जाते हैं कि उनके ऐतिहासिक सिद्ध करने वाले तत्त्वों द्वारा दिये गए प्रमाणों के अभाव में लिखित साहित्य से ही नहीं वरन् लौकिक-साहित्य के आधार पर भी इतिहास का कलेवर भरा जाता है। 'रासो' अपने ऐतिहासिकों का मूल्यांकन करने के लिए फिर उनसे माँग कर रहा है और यदि उन्होंने पक्षपात को न अपनाया तो कलहण की 'राजतरंगिणी-सदृश 'रासो' भी उन्हीं के द्वारा एक अपवाद मान लिया जायगा।

ऐतिहासिक वाद-विवादों के कोलाहल से दूर 'पृथ्वीराज रासो' हिन्दी-साहित्यकारों की अमूल्य विरासत है। काव्य-सौन्दर्य की दृष्टि से यह एक अनूठी रचना है। इस काव्य के आदि तथा अन्त में कवि ने स्पष्ट लिख दिया है कि 'रासो' में सात हजार रूपक हैं, परन्तु नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित 'रासो' में १६३७६ छन्द पाये जाते हैं। इस प्रकार देखते हैं कि रासो का आकार मूल से सवा दो गुना अधिक बढ़ गया है। पंजाब-विश्वविद्यालय के श्री तुलनर द्वारा शोधित 'रासो' की रोटी वाली प्रति में छन्द-संख्या आर्या छन्द से लगभग सात हजार है और बीकानेर की प्रति में पॉच हजार ही बतलाई जाती है। ये दोनों संस्करण अभी प्रकाशित नहीं हुए हैं, परन्तु जहाँ तक ऐतिहासिक आक्षेपों का प्रश्न है वे इनमें भी अंशतः वर्तमान हैं। प्रकाशित 'रासो' में प्रदेशों के घटोदोष की सम्मानना को मलीभॉति जानते हुए भी वर्तमान स्थिति में उन्हें पृथक् करने की कटिनाई के कारण उस सम्पूर्ण सामग्री को काव्य की कमौटी पर लाने के लिए बाध्य होना पड़ता है।

वस्तु-वर्णन—काव्यों में विस्तृत विवरण के दो रूप होते हैं—एक वस्तु वर्णन द्वारा और दूसरा पात्र द्वारा भावामिव्यंजना से। वस्तु-वर्णन की कुशलता इतिवृत्तात्मक अंश को बहुत कुछ सरस बना देती है। 'रासो' में ऐसे कुटुम्ब वर्णनों का तौता लगा हुआ है जिन्हें कवि ने वर्णन-विस्तार हेतु चुना है। संक्षेप में उनका उल्लेख इस प्रकार है—

व्यूह-वर्णन—भारत की हिन्दू सेनाओं का ब्यूह-बद्ध होकर लड़ने का विवरण मिलता है और कभी-कभी मुस्लिम सेना को भी किसी भारतीय ब्यूह को अपनाये युद्ध करता हुआ बतलाया

गया है। न्यूह-वर्णन के ढंग की परम्परा कवि को महाभारत से मिली प्रतीत होती है। एक स्थल देखिए—

हम निसि वीर कडिय समर, काज कन्द अरि कछि ।

होत प्रात खिन्नंग पट्ट, चकाव्यूह रवि ठह्रि ॥

समर सिंह शवर, नरिंद कुचडल अरि वेरिय ।

एक-एक अमवार, बीच बिच बाहक फेरिय ॥

मद सरक तिन अग्ग, बीच सिछार सु भीरह ।

गोरंधार बिहार, सोर छुट्टै कर तीरह ॥

रन उदै-उदै वर अरुन हुए, दुह जोह बह्वी बिभर ।

जल उकति जोह हिछोर; कमल हंस नंचै सु सर ॥

मुस्लिम इतिहासकारों ने हिन्दू-सेना को बिना किसी ढंग के अस्त-व्यस्त युद्ध करने वाला वर्णन किया है तथा अपने पक्ष की युद्ध-शैली का विवरण देते हुए कहीं यह उल्लेख नहीं किया है कि उनमें भारतीय युद्ध-पद्धति कभी अपनाई जाती थी।

नगर-वर्णन—अनेक नगरों, ग्रामों और दुर्गों का नाम गिनाने वाले इस महाकाव्य में अन्हसवाडा पट्टन, कन्नौज, दिल्ली और गजनी के वर्णन विस्तृत हैं जो सम्भवतः युगीन चार शासकों की राजधानियाँ होने के कारण किये गए प्रतीत होते हैं। इन वर्णनों को अनुमान या काव्य-परम्परा के आधार पर नहीं किया गया है वन् इनमें एक प्रत्यक्षदर्शी का अनुभव सन्निहित है। पट्टनपुर के वर्णन का एक अंश देखिए :

तिन नगर पट्टयौ चन्द कवि । मनो कैलास समाष जहि ॥

उपकंठ महल सागर प्रवल । मधन साह चाहन चढहि ॥

सहर दिखि अपियन । मनहु बहर बाहुनु दुति ॥

इक चकंत आवन्त । इक ठजवन्त नवनि अति ॥

मन इन्तन इन्तियन । हवा उपर इज भारं ॥

विप भारथ परि दम्ति । किप एकठ व्यापारं ॥

रजकंब जण्य दस बीस बहु । दोइ गंजन बाहु परवौ ॥

अनेक वीर सूरु फिरंग । मनो मेर कंठे भरवौ ॥

पनघट-वर्णन—श्रीमद्भागवत् में कृष्ण की यमुना-तट पर की हुई लीला के वर्णन ने कमशः कालान्तर में साहित्य में पनघट-वर्णन की परम्परा का सृजन किया था। रासोकार ने भी पनघट की चर्चा की है। पट्टनपुर और वहाँ की सुन्दरियों का वर्णन करते हुए कवि का कथन है कि अप्सराओं जैसी सुन्दरियों का मन्दिर के रथ से उतकर सरोवर में अपने घड़े भर रहीं थीं :

अरे जु कुम्भयं घनं, इहा सुपानि गंगवं ।

असा अनेक कुखनं, ॥

सरोवरं समानयं, परीम रंभ जानयं ।

यतक सार संमयं, अनेक हंस क्रम्मयं ॥

भरै सु नीर कुम्भयं, ।

अरु काम रथयं, सु उत्तरो समथयं ॥

सूफी कवि जायसी ने भी 'पदमावत' में पनघट का सुन्दर वर्णन किया है। बड़े आचार्य केशव ने पनघट पर ही अपने सफेद बालों को कोसा था। रीतिकालीन कवियों ने अपनी काफ़ी प्रतिमा पनघट के दृश्य-वर्णन में खर्च की है।

विवाह-वर्णन—रासो में कई विवाहों का उल्लेख है परन्तु दो विवाह इच्छिनि ब्याह और प्रिया ब्याह विस्तृत रूप से स्वतन्त्र प्रस्तावों में वर्णित हैं। इनमें हमें ब्राह्मण द्वारा लग्न भेजने से लेकर, तिलक, विवाह-हेतु यात्रा और वाराण, अगवानी, तोरण, कलश, द्वारचार, जन-घासा, कन्या का शृङ्गार, मण्डप, मंगल गीत, गौठबन्वन, गणेश, नवग्रह, कुलदेवता, अग्नि, ब्राह्मण आदि के पूजन, शाखोच्चार, कन्यादान, भोंवरी, ज्योनार, दान, दहेज, विदाई और बधू का नख-शिल्ल सभी विस्तारपूर्वक पढ़ने को मिलते हैं। ये विवाह साधारण व्यक्तियों के नहीं बरन् तत्कालीन युग के प्रतिनिधि शासकीय पृथ्वीराज और चित्तौड़-नरेश रावल समरसिंह (सामन्तसिंह) के हैं अतएव इनमें हमें राजसी टाट बाट और अनुकूल दान-दहेज का वर्णन मिलता है। हिन्दू के जीवन के सोलह संस्कारों में विवाह-प्रथा भी एक है और इस परम्परावादी जाति ने अपनी परम्पराओं में परिवर्तन स्वीकार नहीं किये हैं, जो दो-चार कहीं-कहीं दिखाई भी पड़ जाते हैं वे प्रादेशिक के मूल में योग-मात्र हैं। कन्या के शृङ्गार-वर्णन में वरि को पुष्पो, वस्त्रो और आभूषणों की एक सख्या देने का अवसर मिल गया है।

युद्धोत्तराह और युद्ध-वर्णन—रासो-जैसे धीरे काव्य में इनकी दीर्घ संख्या होना स्वाभाविक है। ये वर्णन विस्तृत तो हैं ही परन्तु साथ ही वर्णन कुशलता और अनुभूति के कारण अपना प्रभाव डालने में पूर्ण समर्थ हैं। कवि की प्रतिभा का योग योद्धाओं के उत्साह की सुन्दर अवतारण करा सका है।

उत्सव-वर्णन—नवरात्र, नवदुर्गा, विजयादशमी, दीपावली, बरान्त और होली का कवि वर्णन करता है परन्तु इनमें दीपोत्सव और होली का सम्भवतः युग के विशेष उत्सव मानकर पृथक् रूप से वर्णन किया गया है। इन प्रसंगों में पृथ्वीराज की जिगसा पर चन्द ने उक्त उत्सवों की उत्पत्ति की मनोरंजक कथाएँ कतलार्द हैं।

ज्योनार-वर्णन—के मिस कवि ने विधि-विधि के भोजनों के नामों की अपनी जानकारी प्रदर्शित करने का अवसर पाया है। परन्तु जायसी और सूदन की भाँति उसका वर्णन खटकने वाला नहीं है। राजा के भोज में पारम का विधिवत् वर्णन इस प्रकार किया गया है कि वह प्रधान कथानक का अंश बन गया है। महाराज पृथ्वीराज के राजसी टाट-बाट के औचित्य का निर्वाह करते हुए कवि ने युग के स्थाय पदार्थों पर यथेष्ट प्रकाश डाला है।

षट् ऋतु बारह मास-वर्णन—रासो के देवगिरि समय में वर्षा और शरद् का चित्रण है और ये वर्णन पृथ्वीराज द्वारा यादवकुमारी की प्राप्ति-हेतु विरह में सञ्चारी रूप से आये हैं। पुरुष-विरह-हेतुक ये वर्णन ऋतु विशेष के स्पष्ट सूचक भी हो सके हैं। षट् ऋतुओं का ललित वर्णन कनकज खण्ड में अधिक विस्तार से मिलता है। पृथ्वीराज कबौट जाने के लिए प्रस्तुत हैं और यह वसन्त ऋतु है। वे महारानी इच्छिनी के महल में उनकी सम्मति लेने के लिए गये। रानी ने वसन्त का आगमन और उस ऋतु में अपना विरह-वृष्ट वर्णन करते हुए राजा को रोका और वे रुक गए। इसी प्रकार शेष पाँच ऋतुओं में वे अन्य पाँच रात्रियों के पास ठहरे। कथा के इस प्रसंग में षट् ऋतुओं का रोचक वर्णन पढ़ने को मिलता है। यद्यपि उद्दीपन को लेकर ही

इनकी रचना हुई है परन्तु यह रासोकार के श्रुत-विषयक ज्ञान, निरीक्षण और वर्णन-कौशल का परिचायक है। प्रत्येक श्रुत को कवि ने साकार रूप देने की चेष्टा की है। उदाहरणार्थ वर्णों को ले लीजिये :

शब्दे बहल मत्त मत्त विषवा वामिन्य दामायते ।
दादूरं दर मोर सोर सरिसा पष्पीह चीहायते ॥
शृङ्गारीय वसुन्धरा मञ्जिजता खीळा समुद्रायते ।
जामिन्या सम बासुरो विसरता पावस्स पंथानते ॥

नख-शिल्प और शृङ्गार-वर्णन—इनके बारह प्रसंग हैं जिनमें से अविकाश में पृथ्वीराज से विगाहित होने वाली राजकुमारियों का सौन्दर्य वर्णित है। सबसे विस्तृत और विपद कन्नौज की राजकुमारी संयोगिता का नख-शिल्प है। इन प्रकरणों में स्नान से वर्णन प्रारम्भ करके, केश धोने, उभटन लगाने, बेसी धुँयने, मोती बँधने, चिन्दी देने तथा विभिन्न आभूषण धारण करने के साथ-साथ नख-शिल्प-वर्णन भी मिश्रित है। कहीं-कहीं एक छुप्य ऋन्द में ही सारा नख-शिल्प वर्णित है और कहीं विस्तृत रूप में है। प्रसिद्ध उपमानों के अतिरिक्त नवीन सफल और असफल उपमानों की भी योजना है। इन वर्णनों में चमत्कारिक रूपकों का समावेश भी मिलता है। यथा :

ऐरापति भय मानि । हृद गज बाग प्रहरं ॥
उर मैजोगि रस मदि । रछौ दबि करत दिहरं ॥
बुच टच जनु प्रगटि । उकसि कुम्भस्थल आह्वय ॥
तिहि उपर स्यामता । दान सोभा सरसाह्वय ॥

विधिना निमंत मिट्टल कवन । कीर कहत सुनि हँचिछिनिय ॥

मनमन्थ समय प्रथिराज कर । करज कोस अंकुस बनिष ॥

वयःमग्नि अवस्था बालाओं के जीवन में सौन्दर्य-विवास की एक अग्रतिम घटना और अद्भुत व्यापार है। रासोकार ने इसका कुशल चित्रण किया है। एक आशिक प्रसंग देखिए :

उयों करकादिक मकर भैं । राति दिवस संवान्ति ॥
यों जुवधन सैख समय । आनि सपत्तिय कान्ति
यों सरिता अरु सिन्ध सौंघि । मिलत हूहन हिलोर ॥
यों सैख जल संधि में । जीवन प्राप्त ओर ॥

कवन्ध-युद्ध-वर्णन—रामायण के कवन्ध गच्छ की मृत्यु के उपरान्त विश्वासु गंधर्व का जन्म, महाभारत में रंसार के प्राणियों के विनाशकारी अशुभ चिह्नस्वरूप अमंख्य कवन्धों का खड़ा होना और पुराणों की राहु के अमर कवन्धों की गाथा ने क्रमशः साहित्य में कवन्धों के युद्ध करने की परम्परा डाली होगी। गद्यों जैसे वीर काव्य में उनकी अनुपस्थिति किंचित् आश्चर्यजनक होती। कवन्धों के युद्ध अद्भुत रस का परिपाक करते हुए वीर और सौद्र भावों को उत्तेजना देने वाले हैं। एक स्थल दिया जाता है :

खरत सीस तुखौ सु हर । धर उखौ करि मर ॥
घरी तीन खौ सीस बिन । कहे तीस हजार ॥
बिन सीस इसी तरवारि बहै । निघटै जनु सावन घास महै ॥
धर सीस निरास दुधंत हमे । सुभ राजन राह रुकंत जिसे ॥

अन्य वर्णन—मुख्य कथानक छोड़कर रासो में हमें अनेक वर्णन मिलते हैं जिनमें से कुछ का लगाव प्रधान कथा से बड़े ही सूक्ष्म तन्तुओं से जुड़ा हुआ है। इन वर्णनों को हटा देने से कोई बाधा पढ़ने की सम्भावना भी नहीं है। महाभारत, भागवत और भविष्य पुराण आदि के आधार पर राजा परिक्रित के तत्कृत-दंशन, जनमेजय के सर्प यज्ञ और आशु पर्वत के उद्धार तथा दशावतार की कथा ऐसे ही प्रसंग हैं। इनके अतिरिक्त अन्य छोटे स्थलों की भी एक संख्या है तथा पृथ्वीराज की विज्ञप्ति-पूर्ति हेतु कवि समाहित अनेक मनोहर उपाख्यान जुड़े हुए हैं जो उसकी जानकारी, अनुभव, प्रत्युत्पन्नमति तथा अध्ययन के परिचायक हैं। इनमें विनोद की मात्रा भी पर्याप्त है।

वस्तुओं के ये विस्तृत वर्णन और व्यापार मनुष्य की रागात्मिका वृत्ति के आलंघन हैं। इनसे मित्र-मित्र स्थायी भावों की उत्पत्ति होने के कारण इनमें रसात्मकता का पूरा आभास मिलता है।

भावाभिव्यञ्जना

रासो युद्ध-प्रधान काव्य है और पृथ्वीराज-सदृश वीर योद्धा का जीवन-वृत्त होने के कारण हमें उस समय की आदर्श वीरता का चित्रण मिलता है। क्षात्र-धर्म और स्वामि-धर्म-निरूपण करने वाले इस राष्ट्र में तेजस्वी क्षत्रिय वीरों के युद्धोत्साह तथा तुमुल और बे-जोड़ युद्ध दर्शनीय हैं। अमार संसार में यश की श्रेष्ठता और प्रधानता को दृष्टिगत करके उसकी प्राप्ति स्वामि-धर्म-पालन से निहित की गई है। स्वामि-धर्म की अनुवर्तिता का अर्थ है प्रतिपक्षी से युद्ध में तिल तिल करके कट जाना परन्तु मुँह न मोड़ना। इस प्रकार स्वामि धर्म में शरीर नष्ट होने की बात को गौण रूप लेकर यश सिरमौर कर दिया गया है। और भी एक महान् प्रलोभन तथा इस संसार और सांसारिक वस्तुओं से भी अधिक आकर्षक भिल लोक-वाम तथा अनन्य सुन्दरी अप्सराओं की प्राप्ति है। धर्म भीरु और त्यागी योद्धा के लिए शिव की मुण्डमाला में उसका मिर पोहे जाने तथा तुल्य मुक्ति-प्राप्ति आदि की व्यवस्था है। 'कर्म बन्धन को मिटाने वाले, विधि के विधान में सन्धि कर देने वाले, युद्ध की भयंकर विषमता से क्रीडा करने वाले भीष्म शूर सामन्त स्वामी (पृथ्वीराज) के कार्य में मति रखने वाले हैं, स्वामि-कार्य में लगकर इन श्रेष्ठ मति-वालों के शरीर तलवारों के वारों से लथपट-लथपट हो जाते हैं और शिव उनके मित्रों को अपनी मुण्डमाला में डाल लेते हैं। क्षत्रिय शरीर का केवल स्वामि-धर्म ही साथी है जो कर्मों के भोग से झुटकारा दिला सकता है। शूर सामन्तों का स्वामि-धर्म धन्य है, क्योंकि वे लड़ना और मरना ही जानते हैं'—इस प्रकार के विचारों से रासो ओत प्रोत है। उस युग की वीरता का यह आदर्श कि स्वामि-धर्म ही प्रधान है कोरा आदर्श-मात्र न था। उसका संस्थापन सेना के स्थायित्व तथा विशेष रूप से उसकी युद्धोचित प्रवृत्ति की जागरूकता को ध्यान में रखते हुए अति आवश्यक अनुशासन (discipline) को लेकर हुआ था। अनुशासन ही सेना और युद्ध की प्रथम आवश्यकता है। आदिकाल से लेकर आज तक सेना में अनुशासन की दृढ़ता रखने के लिए नाना प्रकार के नियमों का विधान पाया जाता है। यहाँ आशाकारिता को दासता से जोड़ना ठीक नहीं है, क्योंकि उस युग में किराये के टट्टुओं से भारतीय सम्राटों की सेनाएँ नहीं सजाई जाती थीं। युद्ध क्षत्रियों को व्यवसाय था और स्वामि-धर्म हेतु प्राणोत्सर्ग करना उनका कर्तव्य था। यहाँ दासता और धन के लोभ का प्रश्न उठाना तरकालीन वीर युग की भावना को समझने में भूल करना है। सम्राट् या सेनापति की आज्ञा-पालन

के अनुशासन को विरथायी और अतस्वरूप बनाने के लिए स्वामि-धर्म का इतना उत्कट प्रचार किया गया था कि वह सामान्य सैनिकों की नसों में कूट-कूटकर भर गया था और इसी आदर्श की रक्षा में उनके कट मरने का कार्य दुहाई दे रहा है। दार्शनिक जामा पहने हुए स्वामि-धर्म योद्धा का परम आभूषण था।

इस प्रकार के वातावरण में रहते हुए प्रतिदिन ऐसे ही विचारों और दृढ़ विश्वासों के संघटन में पड़कर तत्कालीन योद्धा की अन्तर्मुखी वृत्ति असार संसार में यश की अमरता और स्वामि-धर्म के प्रति जागरूक हो जाती होगी, तभी तो हम देखते हैं कि युद्धकाल इन योद्धाओं के लिए अनिर्वचनीय आनन्द का लक्षण उपस्थित करता था। लड़कर मर मिटने वाले इन असीम साहसी योद्धाओं के उद्गार कितने प्रभावशाली हैं और माय ही इनका वीरोचित उत्साह भी देखते ही बनता है :

(१) करतार हथ तरवार दिख । इह सुतल रजपूत कर ॥

(२) रजपूत मरन संसार बर ॥

(३) सूर मरन मंगली ॥

(४) मरना जाना हक्क है । जुग रहेगी गलहौ ॥

सा पुरुषों का जीवना । थोड़ा है भल्लौ ॥

(५) जीविते लखये लखमी मृते खागि सुगंगना ।

क्यों विध्वंसिनी काया का चिन्ता मरये रखे ॥

सात सौ वर्षों से जनता के कंठ में प्रतिपन्नित होने वाले जगनिक के 'आल्हल्लयड' में भी मृत्यु से खेल करने वाले क्षत्रियों की वाणी सुनाई देती है :

(१) बारह बरिस लौ पृथ्वी जैयै, औ तेरह लौ जैयै सियार ।

बरस आठारह क्षत्रिय जीवै, आगे जीवन कै धिक्कार ॥

मरना मरना है दुनियाँ मा, एक दिन मरि जेई संसार ।

(२) स्वर्ग मरैया सन काहु कै, कोउ आज मरै कोउ काज ॥

खटिया परि कै जो मरि जैहो, कोउ न लैहै नाम अगार ।

चट्टी छनी पै जो मरि जैहो, ती जस रहे देस में क्षाय ॥

जो मरि जैहो खटिया परि कै, कागा भिद न खड़े मौल ।

जो मरि जैहो रन खेलन में, तुमरो नाम अमर होइ जाय ॥

मरद बनाये मरि जैये को, और खटिया पै मरै बलाय ॥

कायरों में भी वीरता फूँक देने वाले उस युग को हमारे साहित्यिकों ने उचित ही वीर-गाथाकाल नाम दिया है और हमारा 'पृथ्वीराज रामो' अपने युग के वीरों की वीरोचित गाथा से परिपूर्ण है ।

इस वीर गाथात्मक काव्य में वीर रस खोजने का प्रयास नहीं करना होगा । ये स्थल अपने-आप ही हमारे सामने आते रहते हैं और बरबस हमारा ध्यान अपनी ओर आकृष्ट कर लेते हैं । आलंबन, उद्दीपन, अनुभाव और संचारियों की सांगोपाग योजना युद्ध-वीर रस की निष्पत्ति करती हुई अपनी उत्साह-भंगिमा द्वारा दूसरों को भी प्रभावित करती है । एक स्थल देखिये :

हयगर्गं सजे भरं । निसानं बज्जि इभरं ॥
नकेरि बीर बज्जई । सुवंग कछरी गई ॥
सुनंत ईस रज्जई । ठनीस राग सज्जई ॥
सुभेरि सुंकयं धनं । अवज्ज फुट्टि कंक्कनं ॥
उपाह मध्य से चले । सगुण बंदि जे भजे ॥
ससुर सुरयं कळं । दिनं सु अष्टमी चळं ॥

शूरवीरो के गिरताज महाराज पृथ्वीराज और उनके समेतगण आदर्श योद्धा थे । उन्होंने हिन्दुओं की आदर्श वीरता की प्राचीन पद्धति और नियमों का अपूर्व पालन किया है । स्त्रियों पर वार न करने, गिरे हुए घायलों और पीठ दिखाने वालों को न मारने आदि के नियमों का यथेष्ट संयमपूर्वक उनके द्वारा निर्वाह रासो में मिलता है । परन्तु इन सबसे बढ़कर जो बात पृथ्वीराज ने कर दिखाई वह भी इतिहास की एक अभ्र कहानी है । वह है शत्रु को प्राण-दान और प्राण-दान ही नहीं वरन् ऐसे प्रवल शत्रुओं जो, कई बार अपमानित और दसिद्ध होकर भी फिर फिर आक्रमण करता था, बन्दी बनाने के उपरान्त मुक्त कर दिया और मुक्त ही नहीं वरन् आदर-सत्कार के साथ उसे उसके घर भिजवाया । भारत के इतिहास का राजपूत-काल ही ऐसी वीरता के नमूने पेश करने में समर्थ है ।

उत्साह और रति की मैत्री आस्थाभाविक है तथा एक स्वर से काव्य-शान्ति के आवायों द्वारा ठुकराई गई है परन्तु रामो में इनके मेल के कई स्थल हैं । यह कह सना अभी पठिन है कि इन विरोधी रसों के गामक्य की परम्परा रासो-काल की धरोहर थी, जो जायसी आदि को जागीर रूप में मिली अथवा ये स्थल परवर्ती प्रयोग हैं और सूची कवियों के वर्णन से प्रेरणा पा लिये जाकर कभी जोड़ दिये गए हैं ।

रासो में जो रियति उत्साह की है वही कोष की भी है । युद्धकाल के सभी प्रसंगों में उनकी कुशल अभिव्यक्ति देखी जा सकती है । कहीं-कहीं उनके साथ जुगुप्सा भी है । यथा :

बज्जे बज्जन जाग दल ठभै हंकि जगि बीर ।
विकमे सूर सपूर बदि कंपि कलत्र अधीर ॥
छुटियं हथनारि दुअ लज गोम ब्योमह गजियं ।
उट्टियं आतस मार मारह जोम पुंघर सजियं ॥
छुटियं बान कमान पानह छाह आतस रजियं ।
निरधंत अचछुरि सूर सुदहर सजि पारथ मजियं ॥
परि सीस हकहि धर हकहि अंत पाइ अलुम्कारं ।...

वीरस का प्रसंग पृथक् नहीं वरन् युद्ध के अन्तर्गत ही आता है । योगिनियों का रहिर पीना, गीतों का चिह्नाना आदि स्वाभाविक दृश्यों का इनमें चित्रण पाया जाता है :

पत्र भरें जुगिनि रहिर, गिषिधव मंस डकारि ।
नच्यौ ईस उमया सहित, रुखमाज गल धारि ॥

युद्ध-भूमि में भयङ्कर वेश वाले योगिनी, डाकिनी, भूत, प्रेत, पिशाच, भैरव आदि के नृत्य और किलकारियों, ककचों का दौड़ना, पलचरों का गाना आदि बहुधा भय की प्रतीति भी कराने लगता है परन्तु यह सहचरिता उचित और संभव है ।

स्वतन्त्र रूप से मथानक रस का परिपाक दुख्खा दानव के प्रसङ्ग में मिलता है। दूँढ़कर मनुष्यों को खाने वाले विकराल दुख्खा दानव ने सारा अजमेर नगर उजाड़ डाला, उसके भय से उस नगर के समीपस्थ वन में किसी जीव का प्रवेश न था और दिशाएँ भी शून्य हो गई थीं, उसकी घोर हिंसकता के आगे मानव तथा अन्य जीवों की क्या चर्चा, सिंह-सदृश हिसक जन्तु भी पलायन कर चुके थे। यथा :

सो दानव अजमेर बन, रझौ दीह घन अमृत ।

सुन्न दिसानन जीव को, घिर थावर जग ममृत ॥

तहँ मिह न अग्न न पंखि यन । दिसि सुन भई डर जीव घन ॥

तिहँ ठाम गज बर बाजि नन । तिहँ ठाम न सिद्धय साधकन ॥

पवि सौ होथ जँचा, हाथ मे विकराल खट्ग लिये दुण्डा मुँह से ज्वालाएँ फेंका करता

था :

अंतह मान प्रमान । पंच सै हाथ उनै कह ॥

हुहूँ ऊँचो ठनमान । विनय लखिछनह विवेकह ॥

हृथ खट्ग विकराल । मुण्य ज्वालंधन सहह ॥

अपि द्वारा पृथ्वीराज को अन्धे किये जाने के आप मे भी मथानक रस की अवतारणा मिलती है। इनके अतिरिक्त युद्ध-भूमि में भूतो-प्रेतो का नृत्य-गाना आदि दृश्य भी इस रस के प्रसंग हैं।

हास्य के स्थल रातों में अति थोड़े हैं। एक-आध स्थान पर वर्णन और वेश के कारण उसकी संभावना हुई है। काम्यकुञ्जेश्वर के दरबार में महाराज जयचन्द और चन्द बरटाई के प्रश्नोत्तरों में वह उद्भूत हुआ है। कवि को अपने से अधिक पृथ्वीराज का पराक्रम बलानते देखकर जयचन्द ने उससे श्लेष वक्रोक्ति द्वारा पूछा कि मुँह का दरिद्रा, तुच्छ जीव, जगलराव (भील; पृथ्वीराज) की सीमा में रहने वाला बरद (बैल; वग्दायी) क्यों दुजला है :

मुह दरिद्र अरु तुच्छ तन, जंगलराव सु हर ।

बन उजार पसु तन खरन, क्यों दूबरौ बरद ॥

उद्भट कवि ने उन्हें उत्तर दिया कि चाँहान ने अपने घोड़े पर चढ़कर चारों ओर अपनी दुहाई फेर दी, अपने से अधिक बलवानों के साथ उन्होंने युद्ध किया, शत्रुओं में किसी ने पत्ते पकड़े, किसी ने जड़े और किसी ने तिनके, अनेकों भयभीत होकर भाग खड़े हुए; इस प्रकार शत्रुओं ने सारा रण चुन लिया और बैल दुजला हो गया :

चढ़ि तुरंग चहुआन आन फेरीत परदर ।

तास जुद्ध मयइयौ जाय जानयौ सबर बर ॥

केहू गहि तकि पात, केहू गहि डार मूर सर ।

केहू दन्त तुच्छ भिन्न, गए दस दिसनि भाजि डर ॥

मुअ जोकत विन अचिरज भयौ, मान सबर बर मरदिया ।

प्रथिराज बजन पडौख पर, सु यौ दुबरी बरदिया ॥

जयचन्द ने फिर व्यंग्य किया और कवि ने फिर फन्ती कसी। अन्त में महाराज ने निरुत्तर होकर कवि को बरद के स्थान पर विरद वाले कहकर सजोषित किया, परन्तु कवि ने पूर्व कही हुई

‘वरद’ की महिमा की विवेचना करते हुए उन्हें ऐसी उपाधि देने के लिए धन्यवाद दिया। यह स्थल व्यंग्यात्मक हास्य का अनूठा स्थल है।

आश्चर्य पैदा करने वाले स्थल ‘रासो’ में अनेक हैं। आपवश मनुष्य का मृत्यु के उपरान्त असुर हो जाना और असुर का मनुष्यो को हूँ-हूँ कर खाना वीरों का वशीकरण, देवी की सिद्धि और साक्षात्कार, गढ़े खजाने से दैत्य और पुतली का निकलना, मन्थ-तन्त्र की त्रिलक्षण करामाते, वरुण के वीरों की उल्लूक-कूट, वीर गति पाने वालों का अप्सराओं द्वारा वरण, आत्माओं का भिन्न लोकवास, कबन्धी का युद्ध आदि इसी प्रकार के प्रसंग हैं। कवि ने इनका वर्णन दस प्रकार किया है जैसे ये अप्रतिष्ठ घटनाएँ न होकर सत्य और साधारण हो।

वीर-गाथा-काव्य होने के कारण शान्त रस का ‘रासो’ में प्रायः अभाव-सा ही पाया जाता है और वीर रस का विरोधी होने के कारण भी निर्वेद की व्यंजना के लिए अवसर भी नहीं है। युद्धोपरान्त एक स्थल पर शिव और पार्वती के वार्तालाप के प्रसंग में जन्म-मरण की व्याख्या करते हुए, कर्मानुसार जीव के जन्म के बन्धन में पड़ने और आत्मा का माया आदि प्रपञ्चोपशम से निर्गाकार अद्वैत ब्रह्म में समाहित होने का उल्लेख है। मम्मट और विश्वनाथ की काव्य-कसौटी पर ‘रामो’ का वही एक प्रसंग राम का मिथ होता है। इस रस का संकेत करने वाले दो प्रसंग और हैं—एक तो दुष्टता दानव की कटोर तपस्या और दूसरा दिल्लीश्वर अनंगपाल का वैराग्य। दुष्टता ने जीवन्मुक्ति हेतु तपस्या नहीं की थी और अनंगपाल का वैराग्य मात्स्यिक न था, वे सर्वस्व त्याग कर विरक्त हुए परन्तु उस त्यागो हुई वस्तु की प्राप्ति हेतु फिर मुँके, युद्ध किया, पराजित हुए तब पुनः तपस्या करने चले गए—अस्तु ये दोनों स्थल शान्त रस के विधापक नहीं कहे जा सकते।

वीर और रौद्र रस-प्रधान ‘रामो’ में शृङ्गार की स्थिति गौण नहीं है। युद्ध-वीर स्वभावतः रति-प्रेमी पाये गए हैं। किसी की रूपवती कन्या का समाचार पाकर अववा कन्या द्वारा उसे अपने माता-पिता की इच्छा के विपरीत आकर वरण करने का सन्देश पाकर उक्त कन्या का अपहरण करके उसके पक्ष वालों से भयंकर युद्ध और इस युद्ध में विजयी होकर कन्या का पाणिग्रहण तथा प्रथम मिलन आदि के वर्णनों में हमें वियोग और संयोग के चित्र मिलते हैं। नायक और नायिका के परस्पर शुण्य रूप आदि अवण-मात्र से अनुराग और तज्जनित वियोग कष्ट के वर्णन काम-पीड़ा के प्रतीक हैं। संयोग के अनन्तर वियोग का वर्णन आचार्यों ने भी स्वीकार किया है परन्तु संयोग से पूर्व ही वियोग का कष्ट वाञ्छित प्रेमी या प्रेमिका को प्राप्त करने में बाधाएँ और कामोत्तेजना को लेकर ही पैदा होता है। वैसे कथा-अनिबद्ध, नल-दमयन्ती आदि के प्रेम की काव्य-परम्परा का पालन भी ‘रासो’ में होना असम्भव नहीं है।

विवाह के पूर्व और उपरान्त सुन्दर राजकुमारियों के नख-शिख-वर्णन तदुपरान्त काम कीड़ा और सहवास यद्यपि शृङ्गार रस के ही अन्तर्गत हैं परन्तु उनमें वस्तु-स्थिति का निर्देश संकेत द्वारा न होने के कारण कहीं-कहीं अश्लीलत्व-दोष भी आ गया है। यह रति भाव क्या है, केवल उद्दाम वासनाओं का नम्र चित्रण ही न। इन स्थलों को पढ़ते ही उम्र युग की विलासिता का चित्र सामने आ जाता है। नायिका-भेद को दृष्टिगत करके काव्य का प्रणयन नहीं किया गया है फिर भी नवोदा, स्वाधीनपत्निका, अभिमारिका आदि अपने स्वाभाविक रूप में दिखाई पड़ जाती हैं। शृङ्गार वर्णन में संभोग की प्रधानता है। विप्रलम्भ का एक विशिष्ट स्थल है संयोगिता से पृथ्वीराज का प्रथम वियोग और अन्तिम मिलन। इस प्रसंग का प्रारम्भ और अन्त प्रायः परम्परा

भुक्त है परन्तु उसका निम्न वर्णन अति मार्मिक है :

घर बघार बज्जिग विषम । हज्जिग हिन्दु बज्ज हाज ॥
 दुखिय चन्द पुनिम जिमे । वर विथोग बदि बाज ॥
 वर विथोग बदि बाज । जाज प्रीतम कर लुट्टी ॥
 हे कारन हा कन्त । आस असु जानि न कुट्टी ॥
 देषन्त नैन सुम्भै न दिसि । परिय भूमि संघार ॥
 संजोगी जोगिन भई । जव बज्जिग घरियार ॥

उपयुक्त छन्द में 'विषम', 'देषन्त नैन सुम्भै न दिसि' और 'संजोगी जोगिन' बड़े ही सार्थक प्रयोग हैं। निर्जीव वस्तु घड़ियाल अथवा उसके शब्द को किसी की समता विषमता से क्या प्रयोजन हो सकता था परन्तु प्रियतम के प्रवास-हेतुक वियोग की निर्दिष्टि के कारण लक्ष्मण का आरोपण करके कवि ने संयोगिता की मानसिक अवस्था में विषमता घटित करके उसे वियोगावस्था का प्रारम्भिक चरण बना दिया है। वियोग के इस प्रकरण में प्रवर्त्यत् प्रेयसी संयोगिता के वर्तमान-प्रवास-हेतुक-वियोग का संकेत करके कवि ने उस वियोगिन के भूत-प्रवास-हेतुक-विप्रलम्भ का बड़ा ही मर्मस्पर्शी वर्णन किया है। दोनों प्रकार के वियोगों की गिलन-सन्ध्या बड़े कौशल से प्रस्तुत की गई है।

शोक के प्रसंग रासो में होने-गिने हैं। कमधञ्ज नरेश के भाई बालुकाराव की मृत्यु पर अश्रुम स्वप्न देखने के उपरांत उसकी स्त्री का विलाप, कन्नौज-युद्ध में प्रमुख सामन्तों के मारे जाने पर पृथ्वीराज का शोक, गजनी के कारागार में बन्दी पृथ्वीराज या नेत्र-विहीन किये जाने के उपरान्त पश्चात्ताप तथा अन्तिम युद्ध का परिणाम वीरभद्र द्वारा सुनकर चन्द कवि का दुःख इसी प्रकरण के हैं परन्तु कथण का सन्त प्रधान स्थल सती होने वाला दृश्य है जो इतना शान्त और गम्भीर है कि हृदय पर एक वीतराग त्याग का प्रभाव डाले बिना नहीं रहता। मरण-महोत्सव की परम उल्लास और आतुरता से प्रतीक्षा करने वाले उस सामन्त युग में विशेष रूप से ज्ञापयियों में सती-प्रथा समाहित थी। उनके लिए अग्नि-पथ प्रेम-पथ का विधान था। वीर हिन्दू नारी का आत्मोत्थान से जलती हुई अग्नि-चित्ताश्री में प्रवेश परम प्रशांत पर अति मर्म भेदी है। यह आत्मोत्सर्ग की पूर्ण आहुति स्वतन्त्र भारत की हिन्दू ललनाओं के चरित्र की विशेषता थी। स्वतन्त्रता की महान् देन रासो-काल में स्त्रियों के इस आदर्श बलिदान के रूप में सुदृढ़ थी। एक स्थल दृष्टव्य होगा—

विविह लरुनि दिव दान । अवर सामन्त सूर भर ॥
 अथ अस्स हव जौय । मिजिय इह हित धाम धर ॥
 चित चितै रव रवनि । गवनि पावक प्रज्जारिव ॥
 प्रेम प्रीति किय पेम । नेम गेमह प्रति पारिव ॥

दउज्जिय आज आयास मिजि । हर हर सुर हर गोम भो ॥

जहँ जहाँ सुवास निज कंत किय । तहँ तहँ तिय पिय मिज्जन भौ ॥

परिस्थिति विशेष में नव रसों के एक साथ उद्रेक कराने की सिद्धि भी रासोकार ने दिखाई है। भागवत और भट्टिकाव्य की प्रेरणा कवि से कुशल चित्रण करा सकी है। कन्नौज-दरबार में छद्मवेशी पृथ्वीराज को पहचानकर सुन्दरी दासी कर्नाटकी ने लज्जा से घूँघट खींच लिया

परन्तु चंद के इशारे से तुरन्त ही उसे पलट दिया। इस घूँघट बन्द करने और खोलने के व्यापार-मात्र ने पंग-दरबार में नव रस उत्पन्न कर दिए :

बर अद्भुत कमधञ्ज । हास बहुधान उपमनौ ॥
करुना दिसि संभरी । चंद बर रुद्र दिपमनौ ॥
बीभक्ष वीर कुमार । वीर बर सुभट विराजै ॥
गोष बाज कंधतह । द्विगन सिंगार सु राजै ॥
संभयी संत रस दिष्य बर । जोहा जंगरि वीर कौ ॥
मंगाइ पान पदुपंग बर । भय नव रस नव सीर कौ ॥

यहाँ उल्लेख अलंकार का चमत्कार भी जान लेना चाहिए।

अलंकार

अलंकार का प्रयोग भाव-मौन्दर्य की वृद्धि हेतु किया जाता है। शब्दालंकारों में रासो में अनुप्रास और यमक का प्रयोग बहुलता से पाया जाता है। अनुप्रासों के सभी शाश्वतीय मेंदों के उदाहरण इस काव्य में मिल जाते हैं। उदाहरण देखिए :

- (१) जंग जुरन जाजिम जुकार जुज सार भार जुज ॥
- (२) यदि कंध कमंधन जोगिनी । सह सह उनमह फिरि ॥
- (३) जैनैन जिजटेव सीम त्रितयं त्रैरूप त्रैमूल्यं ॥

वाच्यार्थ विचित्रता से रिक्त शब्दाष्टम्वर-मात्र वाला वर्णानुप्रास भी कहीं-कहीं दृष्टिगोचर हो जाता है।

यमक का प्रयोग अनेक स्थलों पर है परन्तु संयम के साथ :

- (१) सारंग रुकि सारंग हने । सारंग करनि करण्यि ॥
- (२) धवल वृषभ चदि धवल । धवल बंधे सु म्रत वसि ॥

श्लेष यकोक्ति की चर्चा भावामिष्यजना के अन्तर्गत की जा चुकी है।

अर्थालंकारों के अन्तर्गत जहाँ कवि ने काव्य-परम्परा का ध्यान रखते हुए प्रसिद्ध उपमानों का प्रयोग किया है वहाँ अप्रचलित और अप्रसिद्ध उपमान भी उसने साहस के साथ रखे हैं। राजस्थान के कवियों में यह परम सराहनीय साहस पाया जाता है। रासोकार के अप्रचलित अप्रस्तुत कहीं क्लिष्ट होने के कारण और कहीं लोक में उतनी प्रसिद्धि न पाने के कारण अर्थ को सगल करने के प्रयास में उसे दुर्बोध भी कर बैठे हैं। नीचे कुछ उदाहरण दिये जाते हैं :

- (१) जरयौ ससिफूल जरयौ मनिबद्ध । उग्रयौ गुरदेव किछो निशि अद्ध ॥
- (२) जगमगत कंठ सिरि कंठ केस । मनु अट्ट ग्रह चंपि ससि सीस बैसि ॥
- (३) ग्रह अट्ट सत्तारक पीत पगे । मनो सु तिके उर भान उगे ॥

परन्तु नवीन उपमान अपनी अर्थ-सुलभता और लोक-प्रसिद्धि के कारण अर्थ-गौरव की भी निःसन्देह वृद्धि कर सके हैं :

- (१) सुष कडिन घूँघट अस्सु बली । मनो घूँघट है कुलबद्ध चली ॥
- (२) यो मिछे सम्ब परिगह नृपति । ज्यो जल कर बोधिष्य फटि ॥
- (३) जनु जैननि कुलटा मिलै । बसुत दिवस रस पंक ॥
- (४) दिपंत मेन जगगयं । जिहाज जोग भगगयं ॥

कहीं-कहीं ग्रामीण प्रयोग भी मिलते हैं। यथा :

(१) सुर असुर मिजि जल फेरयं ।

(२) साज सगिज चव्यौ सु फुनि । जनु ऊँचो दरियाव ॥

उपमा के प्रयोगों द्वारा रासोकार ने अपना अभीष्ट सिद्ध करने में अपूर्व सफलता प्राप्त की है। एक निरवयव-सुतधर्मा-मालोपमा देखिए :

इसौ कन्ह बहुआन । जिसौ भारथ भीम बर ॥

इसौ कन्ह बहुआन । जिसौ द्रोनाचारिज बर ॥

इसौ कन्ह बहुआन । जिसौ दससीम बीस भुज ॥

इसौ कन्ह बहुआन । जिसौ शबतार बारि सुज ॥

सुथ बेर इस्स तुटै छुरिन । सिध तुटि छपि सिधनिय ॥

प्रथिराज कुँवर साहाब कज । दुरजोधन अवतार जिय ॥

उपमा के बाद 'रासो' में रूपक का स्थान है। वैसे तो उसके सभी विभेद मिलते हैं परन्तु कवि को सागररूपक सम्भवतः विशेष प्रिय था। इसके प्रयोग में उसे आशातीत सफलता भी प्राप्त हुई है :

(१) आसा महीच कन्वी । नव-नव किन्वी संग्रह ग्रंथं ॥

सागर सरिस तरंगी । बोहस्थयं उक्तियं चक्षियं ॥

(२) काव्य समुद्र कवि चन्द कृत । सुगति समपन ज्ञान ॥

राजनीति बोद्धि सुफल । पार उतारन यान ॥

[अर्थात्—कवि के गहान् आशा रूपी सागर में उताल तरंगें उठ रही हैं जिनमें उक्त रूपी बोद्धि (जहाज) चलाये गए हैं।

कवि चन्द कृत काव्य रूपी समुद्र, ज्ञान रूपी मालती समर्पित करने वाला है और राज-नीति रूपी बोद्धि उस काव्य रूपी सागर से सफलतापूर्वक पार उतारने वाला यान है।]

समस्त वस्तु-विषय-सावयवों और एकदेश-विवर्ति-मावयवों की स्वाभाविक रंजना कवि के शास्त्र-ज्ञान की परिचायिका है। एक निरवयव रूपक भी देखिये :

चंद बदनि मृग नयनि । भौंह असित कोवंड बनि ॥

गंग मंग तरङ्गति तरंग । बैनी भुअंग बनि ॥

कीर नास भगु द्विपति । इसन दामिक घरमकन ॥

छीन लंक धीफल अपीन । चंपक बरनं तन ॥

इच्छति भतार प्रथिराज तुहि । अह्निसि पूजत सिब सकति ॥

अध तेरह बरस पदमिनी । हंस गमनि पिण्डु नृपति ॥

उत्प्रेक्षाओं की रासो में भरमार है, परन्तु वे अत्यन्त सफल बन पड़ी हैं। रूप-शृङ्गार और युद्ध-वर्णन में वस्तुप्रेक्षाओं की प्रचुरता समझनी चाहिए। अप्रचलित और अप्रसिद्ध उपमानों का प्रयोग यहीं पर कवि ने जी खोलकर किया है। एक वाच्या-अनुक्त विषया-वस्तुप्रेक्षा देखिये :

छुटि अगमद कै काम छुटि । छुटि सुगंध की बास ॥

मुक्त मनौ दो तन दिवौ । कंचन धंभ प्रकास ॥

यहाँ स्वर्ण स्वप्न को प्रकाशित करने वाले दो दुर्गों की सम्भावना देखकर और उपमेय स्वरूप उरोजों का कथन न होने के कारण रूपकातिशयोक्ति का भ्रम न करना चाहिए।

प्रतीयमाना फलोत्प्रेक्षा और हेतुत्प्रेक्षा दोनों ही मिलती हैं। एक असिद्ध-विषया-हेतुत्प्रेक्षा लीजिये :

सम नहीं इसिमती जोइ । छिन गरुअ छिन लघु दोइ ॥

देखत श्रीय सुरंग । तब भयौ काम अनंग ॥

यहाँ कवि का कथन है कि संयोगिता की सुन्दरता देखकर ही कामदेव अनंग हो गया परन्तु काम के अनंग होने की कथा शिव द्वारा भस्म किये जाने वाली है।

संयोगिता की रति और स्वेद-क्यों को लेकर कवि ने शुक्-मुख द्वारा मयंक और मन्मथ की उत्प्रेक्षा की है :

देखि वदन रति रहस । बुन्द कन स्वेद सुम्भ भर ॥

चंद किरन मनमध्य । हृष्य कुट्टे जनु डुकर ॥

सुकवि चंद वरदाय । कहिय उप्पम श्रुति चाजह ॥

मनौ मयंक मनमध्य । चंद पुज्यौ सुताहय ॥

कर किरनि रहसि रति रंग दुति । प्रकुलि कळी कलि सुन्दरिय ॥

सुक कहै सुकिय हंछिनि सुनव । पै पंगानिय सुन्दरिय ॥

कन्नौज में गंगा-तट पर मल्लिकार्जुन चुनाते समय पृथ्वीराज ने संयोगवशात् सभीपस्थ जयचन्द के प्रासाद के गवाक्ष पर अनन्य सुन्दरी राजकुमारी संयोगिता को देखा। भ्रमालंकार द्वारा कवि ने महाराज की भ्राति का अपूर्व चित्रण किया है :

कुंजर उपर सिंह । सिंह उपर दोष पदवय ॥

पदवय उपर अंग । अंग उपर ससि सुम्भय ॥

ससि उपर इक कीर । कीर उपर अग दिट्टी ॥

अग उपर कोवड । संघ कंठप्य बयट्टी ॥

अहि मयूर महि उपरह । हीर सरिस हेम न जर्यौ ॥

सुर भुवन छंदि कविचंद कहि । तिहि धोषै राजन पर्यौ ॥

अतिशयोक्ति में रूपकातिशयोक्ति के प्रयोग का प्राधान्य है। कहीं वह स्वतन्त्र रूप में है और कहीं अन्य अलंकारों के साथ मिश्रित। एक स्थल देखिये :

अष्ट संगच्छिक अष्ट सिध । नव निधि रत्न अपार ॥

पाटवर अमर बसन । दिवस न सुम्भहि तार ॥

दिन में सब वस्तुएँ दिखाई पड़ती हैं परन्तु ये वस्त्र इतने महीन हैं कि दिन में भी उनके तार नहीं दिखाई देते। वस्त्र की सूक्ष्मता उपमान है जिसके प्रतिपादन हेतु 'दिवस न सुम्भहि तार' का प्रयोग करके भेदोपभेदः द्वारा बड़ी खूबी में रूपकातिशयोक्ति सिद्ध की गई है।

अप्रस्तुत के सर्वथा अभाव वर्णन वाले अलंकार का एक छन्द देखिए :

रूपं नहि कटाक्ष कूज लटवौ, भार्य तरंगं वरं ।

व्हावं भावति मीन प्रासित गुनं, सिद्धं मनं अजनी ॥

सोयं जोग तरंग खलति बरं, कीकोक्य ना ता समा ।

सोयं साहि सहाय दीन ग्रहिर्ष, अनंग श्रीवा रसं ॥

इसमें सौगरूपक के मिश्रण की स्थिति भी समझ लेनी चाहिए ।

इनके अतिरिक्त उदाहरण, दृष्टान्त, प्रतीप, आवृत्ति, दीपक, सन्देह, सार, स्वभावोक्ति और अर्थांतरन्यास के भी सुन्दर निरूपण मिलते हैं । वैसे-रासो जैसे विशाल काव्य-ग्रन्थ में प्रयत्न करने पर सभी अलंकारों के उदाहरण मिलना असम्भव नहीं है । इन विभिन्न शैलियों के माध्यम से कवि ने अपनी रस-निष्पत्ति में यथेष्ट सहायता ली है । रस और अलंकार की सफल योजना को ही यह भेष है कि रासो के अनेक अंग मार्मिक, प्रभावशाली और मनोहर हो सके हैं ।

छन्द

काव्य-शास्त्रियों का छन्दों पर यह अनुशासन नहीं है कि अमुक प्रकार के काव्य या अमुक रस में अमुक छन्द का ही प्रयोग होना चाहिए । फिर भी प्रसन्न के लिए अवधी में जायसी और तुलसी की दोहा पद्यति तथा वीर-रस के लिए पृथ्वीराज रासो की छन्दय पद्धति ने पर्याप्त ख्याति पाई ।

रासो में द्वाय प्रकार के छन्द पाये जाते हैं जो उत्तम आकार देखते हुए अनुचित नहीं है । उनमें अष्टाक्षर संख्या प्राकृत अपभ्रंशमालीन मात्रा वृत्तों की है । अनेक छन्दों के नाम नवीन अवश्य हैं और परवर्ती हिन्दी-साहित्य में सूक्त और जोधराज को कुछ अंशों में छोड़कर उनका प्रयोग अपवाद है, फिर भी उनके रूप और लक्षणों का निर्धारण पिंगल छन्दः सूत्रम्, गाथा लक्षणम्, वृत्तजाति-समुच्चयः श्रीशयम्भूः छन्दः, कवि दर्पणम्, प्राकृत पिंगलम्, छन्दः कोशः, वृत्त रत्नाकर, छन्दार्णव पिंगल, छन्दः प्रभाकर प्रभृति संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और हिन्दी के छन्द-ग्रन्थों की सहायता से किया जा चुका है । 'रासो' का छन्द-प्रकरण अपनी एक पृथक् समस्या है, उसके विषय में इस स्थल पर इतना मात्र कथन यथेष्ट होगा कि अभिव्यञ्जना के विचार से रासोकार ने अपने छन्दों का चुनाव अत्यन्त दूरदर्शिता से किया है ।

सूरसागर

सूर की रचना—‘सूरसागर’ सूरदास की रचना है। यही सूरदासजी की ऐसी रचना है, जिसके सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं, जिसे सभी सूरदास की प्रामाणिक रचना स्वीकार करते हैं।^१

सूरसागर का स्वरूप—वार्ता में ‘सूरसागर’ शब्द का प्रयोग किसी ग्रन्थ के लिए नहीं हुआ, वरन् सूरदास जी के लिए हुआ है।^२ सूरदास स्वयं ‘सागर’ थे, उनके पदों का संग्रह भी सागर कहलाया तो कोई आश्चर्य की बात नहीं। ‘सूरसागर’ के पदों के सम्बन्ध में मतभेद है। सूरदास जी सम्बन्धी ‘वार्ता’ में यह उल्लेख है कि उन्होंने ‘सदसविधि’ पद लिखे। इसी के उपरान्त श्री हरिराम जी द्वारा सम्पादित ‘वार्ता’ में एक प्रसंग यों है—

“सो तब सूरदास जी मन में विचारे जो—मैं तो अपने मन में सवा लाख कीर्तन प्रकट करिबे को संकल्प कियो है सो तामें ते लाख कीर्तन तो प्रकट भये हैं। सो भगवद् हृच्छा तें पचीस हजार कीर्तन और प्रकट कने।.....”

.....वाही समय श्री गोयर्दनाय की आयु प्रकट होय के दर्शन दे के कसो जो—सूरदास जी। तुमने जो सवा लाख कीर्तन को मन में मनोरथ कियो है, सो तो पूरन होय चुक्यो है, जो पचीस हजार कीर्तन मैंने पूरन करि दिये हैं।”^३ ये पचीस हजार कीर्तन ‘सूरस्थाम’ की छाप से युक्त थे।

सूरदास के अन्तर्मादय से पदों की संख्या निर्धारित करने के लिए सू-मारा तली के पद ९६ की ये पंक्तियाँ दी जाती हैं :

श्रीवल्लभ गुरु तब सुनायो लीला भेद वार्ता,

१ डॉ० प्रजेश्वर वर्मा ने लिखा है “गत युगों की विद्वाना के मतानुसार सूरदास जी केवल एक प्रामाणिक रचना, सूरसागर रह जाती है। इस रचना का रचना वार्ता से भी मिलती है।”—सूरदास, पृ० ६७।

डॉ० प्रजेश्वर वर्मा के अतिरिक्त शेष सभी लेखक तथा विद्वान ‘सूरसागर’ के अतिरिक्त कुछ अन्य रचनाओं को भी सूरदास कृत मानते हैं।

२ “और सूरदास को जब श्री आचार्य जी देखते तब कहते जो—श्रावो सूरसागर! सो ताको आशय यह है, जो—समुद्र में सगरो पदार्थ होत है। तैसे ही सूरदास ने सहस्रावधि पद किये हैं। तामें ज्ञान वैराग्य के न्याते-न्याते अक्षि भेद, अनेक भगवत अवतार सो तिन सबन की लीला को बरनन कियौ है।—‘प्राचीन वार्ता रहस्य’ तृतीय भाग पृष्ठ २३

३ ‘प्राचीन वार्ता रहस्य’ द्वितीय भाग, पृष्ठ ४६।

सा दिन तें हरि जीजा गाई एक जख पद वन्द ।

ताकी सार 'सूर' सारावलि भावत अति आनन्द ॥

इन कथनों से यह विदित होता है कि सूरदास ने सहस्राब्धि अथवा सवा लाख अथवा एक लाख पद रचे। वार्ता के प्रसंग से एक बात तो यह स्पष्ट विदित होती है कि इस वार्ता के प्रचलित होते समय तक सूरदास जी के पदों की संख्या तो सवालाख मानी जाने लगी थी पर उसमें 'पन्चीस हजार' पद ऐसे थे जो सूरदास के नहीं थे। हो सकता है यह बात पदों में 'सूर-स्थान' छाप की व्याख्या करने के लिए प्रस्तुत की गई हो। किन्तु साधारणतः तो यही अनुमान होता है कि सूरदास के पदों में किसी अन्य के रचित पद भी सम्मिलित हो चुके थे। इसकी पुष्टि इसी वार्ता के एक अन्य प्रसंग से होती है :

“पाछें देशाधिपति ने आगरे में आयके सूरदास के पदन की तलास कीनी।

जो कोऊ सूरदास जी के पद लावे तिनकुँ रुपैया और मोहोर देय। सो बे पद फारसी में लिखायकें बाँचै। सो मोहोर के लालच सो पण्डित कवीश्वरदू सूरदास के पद बनाय के लाये।”

सूरदास के लाख सवा लाख पदों की गणना में सम्भवतः ऐसे भी अन्य कवियों द्वारा रचे जाली पद भी सम्मिलित हो गए होंगे। पर इतना होने पर अभी तक जो पद सूरदास-कृत पाये गए हैं, वे सं० ८-१० हजार से अधिक नहीं हैं।

सूरदास की रचनाओं का संग्रह अकबर के समय में ही होने लगा था। अभी तक प्राप्त सूर के संग्रहों में सबसे प्राचीन ग्रन्थ सं० १६६७ का लिखा हुआ है।^१ यह प्रति राठौर वंश की मेडविया शाखा के महाराज किशनदास के पटनार्थ लिखी गई थी।^२ किन्तु अभी तक ऐसा कोई भी संग्रह उपलब्ध नहीं हुआ है। जिसमें सूर के समस्त पद सम्मिलित हो। प्रकाशित और प्राप्त हस्तलिखित ग्रन्थों में तो उनके रचित पद हैं ही, पर उनके बहुत से पद तो वल्लभ-सम्प्रदाय के कीर्तनों में ऐसे मिलते हैं, जो कहीं भी सम्मिलित नहीं हैं। अतः यह सम्भव नहीं कि सूरदास द्वारा रचित पदों की ठीक संख्या बताई जा सके। इस दिशा में अभी खोज चल रही है और चलती रहनी चाहिए। वल्लभ-सम्प्रदाय के कीर्तनादि में मिलने वाले भी समस्त पदों का संग्रह होना चाहिए। जहाँ तक सूरदास के पद-निर्माण की सामर्थ्य का प्रश्न है यह कहा जाता रहा है कि वे कभी पुराना पद गाते ही नहीं थे। इस प्रकार 'सूर-निर्णय' के लेखकों ने हिसाब लगाकर यह निष्कर्ष निकाला है :

“अदि इन पदों को पूर्व संख्या में जोड़ा जाय तो सूरदास द्वारा रचे हुए लाख सवा लाख पदों की बात प्रमाणित हो जाती है। हमने सूरदास के पदों की जो आनुमानिक गणना की है, वह कम-से-कम है और प्रामाणिक आधार पर है, अतः उसमें शंका के लिए कोई स्थान नहीं है।”

१. वही पृष्ठ सं० २७। भावप्रकाश वाला यह वार्ता-प्रसंग सं० १७२८ से १७७२ में हरिवंश द्वारा लिपिबद्ध किया गया होगा। 'दे० सूर-निर्णय' पृष्ठ २३ अतः अठारहवीं शताब्दी तक के प्रमाण से यह सिद्ध होता है कि सूरदास की मौखिक रचनाओं में प्रसिद्ध पद मिला गए थे।

२. राजस्थान में हिन्दू के हस्तलिखित ग्रन्थों की खोज (प्रथम भाग) पृष्ठ १२८।

३. वही पृष्ठ ३। ४. सूर-निर्णय, पृष्ठ १७७।

१. उनकी ये संख्या इस प्रकार है—१८ वर्ष से ३१ वर्ष की आयु तक वल्लभ-सम्प्रदाय में दीक्षित होने से पूर्व— ४५०० पद (प्रतिदिन एक)
२. श्रीनाथ कीर्तन में आठ पहर के आठ गीत प्रतिदिन—प्रतिवर्ष २८८० पद आधे पद कुम्भनदास के निकाल दें तो १४४० वर्ष में, अतः १५६७ से १५७७ तक ११ वर्ष में— १५८४० पद
३. परमानन्ददास के कीर्तनियों नियुक्त होने पर सूरदास के वार्षिक पद एक तिहाई २६६०, कम-से-कम ६०० सं० १५७७ से १६०२ (अष्टछाप स्थापना का संवत्) तक २५ वर्ष— २२५०० पद
४. अष्टछाप की स्थापना के उपरान्त वार्षिक संख्या का १ सूर ने रचा होगा—२३६० पद अतः १६०२ से १६४० तक— ३६ वर्ष— १४०४० पद
५. सं० १६०२ से विठ्ठलनाथ जी ने अनेकों वर्षोत्सव बढ़ाये—समस्त उत्सवों के दिनों का परिमाण ६ मास, इसके २७० पद—३६ वर्ष के उत्सवों के पद— १०५३० पद
६. शयनोत्तर दीनता आश्रय के पद—ये महाप्रभु के समय से ही—७३ वर्ष के ये पद— २६२८० पद
७. लीला सिद्धान्त आदि के अन्य पद और जोड़ें तो लाख-सवा लाख तक संख्या पहुँचेगी ।^१— ६३३५० पद

सूर-सागर का विषय—सूर-सागर सूर के मानस-रत्नों का सागर है, किन्तु उसका भी एक आधार रहा है। वह आधार मुख्यतः 'भागवत' है, स्वयं 'सूर' ने कई स्थानों पर स्पष्ट रीति-रिवाज किया है—उदाहरणार्थ स्वर्ध १, पद २२५ में यह स्वीकृति है :

ध्याम कहे सुकदेव सौं द्वादस स्कंध बनाइ ।

सूरदास साँई कहे पद भाषा करि गाइ ॥

फिर भी 'भागवत' और 'सूर-सागर' की तुलना से यही प्रिदित होता है—

“सूर सागर के द्वादश स्कन्धों की भागवत के द्वादश स्कन्धों से बरसुत; आकार में ही विषमता नहीं है अनुमान में भी उनमें कोई समानता नहीं दिखाई देती। कथा-वस्तु के विवेचन से यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि किसी अर्थ में सूर-सागर भागवत का अनुवाद नहीं कहा जा सकता और न सम्पूर्ण भागवत की यथातथ्य कथा कहना ही कवि का उद्देश्य जान पड़ता है ।”^२

अतः विषय की दृष्टि से 'सूर-सागर' के तीन विभाग किये जा सकते हैं—

१. विनयादि

२. भागवतादि के आधार पर अन्य पौराणिक कथाओं का स्वतन्त्र वर्णन ।

३. कृष्णलीला - इस कृष्णलीला में ही कवि ने 'भागवत' से स्वतन्त्र कई नई उद्भावनाएँ की हैं—जैसे—“राधाकृष्ण-मिलन, पनघट का प्रस्ताव, दान-लीला, खासिदता समय,

१. 'सूर-निर्णय' पृष्ठ १७०—१७४

२. सूरदास : ब्रजेश्वर वर्मा-कृत—पृ० १०३-१०४ ।

मान लीला, वसन्त और फाग का हिंडोल लीला।”^१ अनन्य भक्ति की प्रधानता, राधा का महत्त्व, गोपिकाओं का स्वरूप भी सुर ने अपनी प्रतिभा से नये रूप में प्रस्तुत किया है। इसमें सन्देह नहीं है कि इस कवि का मुख्य लक्ष्य सुर-सागर में ‘कृष्णलीला वर्णन’ है। यही दशम स्कन्ध का विषय है।

‘सुर-सागर’ के विषय का विस्तृत परिचय ‘सुर-सौरभ’ के आधार पर संक्षिप्त करके दिया जा सकता है।^२ वह इस प्रकार है :

प्रथम स्कन्ध—इसमें भक्ति की सरस व्याख्या उपलब्ध होती है।

प्रथम स्कन्ध में विनय एवं भक्ति के पदों की ही प्रधानता है।

विनय और भक्ति-सम्बन्धी पदों के अतिरिक्त इस स्कन्ध में श्री मद्भागवत के निर्माण का प्रयोजन, शुकदेव की उत्पत्ति, व्यास अवतार महाभारत की कथा संक्षिप्त परिचय, सत शौनक संवाद भीष्म की प्रतिज्ञा, भीष्म का देह-त्याग, श्री कृष्ण-द्वारिका-गमन, युधिष्ठिर का वैराग्य, पाण्डवों का हिमालय-गमन, परीक्षित का जन्म, ऋषि का शाप, कलियुग को दण्ड देना आदि प्रसंगों का भी भागवत के प्रथम स्कन्ध के अनुसार वर्णन है।

द्वितीय स्कन्ध—श्रीमद्भागवत के द्वितीय स्कन्ध की कथा के अनुसार इसमें भी वृष्टि की उत्पत्ति, विराट पुरुष, चौबीस अवतार, ब्रह्मा की उत्पत्ति, चार श्लोक आदि का वर्णन है। इसके अतिरिक्त इस स्कन्ध के प्रारम्भ में भक्ति-महिमा, रासग महिमा, भक्ति-साधन, आत्म-ज्ञान तथा भगवान् की विराट रूप में आरती का वर्णन है।

तृतीय स्कन्ध—जिनमें भागवत के तृतीय स्कन्ध के अनुसार उद्धव-विदुर-सम्वाद, विदुर को मैत्रेय से भगवान् के बताये हुए ज्ञान की प्राप्ति, सप्तर्षि और चार भुवध्वों की उत्पत्ति, देवासुर जन्म चारह अवतार, कर्दमदेवकृति का विवाह, कपिल मुनि का अवतार, देवहूति का कपिल से भक्ति सम्बन्धी प्रश्न, भक्ति-महिमा और देवहूति की हरि-पद-प्राप्ति आदि कथाओं का वर्णन है।

चतुर्थ स्कन्ध—यज्ञ पुरुष अवतार पार्वती विवाह श्रुव कथा, पृथु अवतार तथा पुरज्ज आख्यान का वर्णन पाया जाता है।

पंचम स्कन्ध—मे ऋषमदेव अवतार, जड़ भरत की कथा तथा उनका गृहगणों के साथ सम्वाद वर्णित हुआ है।

षष्ठ स्कन्ध—में भागवत के आधार पर अजामिल-उद्धर की कथा, इन्द्रा द्वारा वृद्धवृत्ति का अवतार, वृत्रासुर का वध, इन्द्र का मिहासन से स्तुत होना, शुक की महिमा तथा शुक कृपा से इन्द्र की पुनः सिंहासन की प्राप्ति आदि का वर्णन है।

सप्तम स्कन्ध—में भागवत के आधार पर नृसिंह अवतार का वर्णन किया गया है। परन्तु श्री भगवान् द्वारा शिव की सहायता और नारद की उत्पत्ति की कथाएं भागवत के इस स्कन्ध में नहीं मिलती।

अष्टम स्कन्ध—से गजेन्द्र मोक्ष, कूर्मावतार, समुद्र मंथन, विष्णु का मोहिनी रूप धारणा, वामनावतार तथा मत्स्यावतार का वर्णन है।

१. सुरदास : ब्रजेश्वर चर्मा पृष्ठ १०६

२. सुर-सौरभ : प्रो० मुन्शीराम शर्मा सोमकृत पृष्ठ १४-२० (तृतीय भाग)

नवम स्कन्ध—यै श्रीमद्भागवत के नवम स्कन्ध की कथाओं के आधार पर राजा पुष्करवा और उर्वशी का उपाख्यान, च्यवन ऋषि की कथा, हलधर-विवाह, राजा अम्बरीक और सौमिर ऋषि के उपाख्यान, मागीरय द्वारा गंगा का भूगोल से आम्रमन, परशुराम-अवतार तथा श्री रामावतार का वर्णन किया गया है। सूर-सागर के इस स्कन्ध में गौतम अहिल्या का तथा इन्द्र को शाप देने का भी वर्णन है जो भागवत के नवम स्कन्ध में नहीं है। सूर को भगवान् कृष्ण का रूप अधिक प्रिय है। वैसे ही जैसे तुलसी को राम का। पर सूर ने राम-चरित्र का भी हृदय-हारी चरित्र चित्रण किया है। राम के बाल-रूप-वर्णन में तो, अपनी प्रवृत्ति के अनुकूल, वे तल्लीन हो गए हैं, सीता का विरह-वर्णन भी अद्वितीय है।

दशम स्कन्ध पूर्वार्द्ध—सूर की समस्त कীরति का आधार यही स्कन्ध है। सूर के कवित्व की कोमलता, कमनीयता और कला, भगवद्भक्ति, भावुकता और भव्यता, वैलक्षण्य, विलास, व्यंग्य, और विदग्धता सबका स्रोत यहीं तो है, जहाँ से यह भिन्न-भिन्न भाव-धाराएँ फूट-फूटकर सूर-सागर में समाविष्ट होती हैं और उसके नाम को चरितार्थ करती हैं। इस स्कन्ध के पदों की संख्या अन्य सब स्कन्धों के पदों की सम्मिलित संख्या के पौंच गुने से भी अधिक है। भागवत में भी यही स्कन्ध सबसे बड़ा है। इसमें भगवान् कृष्ण की जन्म-लीला, मथुरा से गोकुल आना, छुटी, पूतना-वध, शकटामुर और तृणावर्त का वध, नामकरण, अन्नप्राशन, वर्षगाँठ, कर्ण-छेद, घुटनों के बल चलना, बाल-वेश, चन्द्र-प्रस्ताव, लोवा, माटो खाना, माखन-चोरी, गो-दोहन, वत्स-वक्-अघासुर वध, ब्रह्मा द्वारा गोकुल-हरण, राधाकृष्ण का प्रथम साक्षात्, ब्रीडा राधा का श्याम के घर जाना, श्याम का राधा के घर जाना, गो-चारण, धेनुक-वध, कालिय-दमन, दावानल-पान, प्रलम्ब-वध, मुरली नीर हरण, पनघट, गोवर्धन-पूजा, दान-लीला, नेत्र-वर्णन, रास-लीला, राधाकृष्ण का विवाह, मान-लीला, दिंडोल-लीला, वृषभ-केशी-भौमासुर-वध, होरी-लीला, श्रीकृष्ण का अक्रूर के साथ मथुरा जाना, मुष्टिक चाणूर-वध, कंस-वध, उपसेन को सिंहासनासीन करना, वसुदेव-देवकी के दर्शन करना, यक्षोपवीत, कृष्ण का कुम्भा के घर जाना आदि अतीव मनोहर और हृदयाकर्षक प्रसंगों के वर्णन में जितनी रचि रमी है उतनी अन्यत्र नहीं। प्रेम ही सूर का प्रधान क्षेत्र था, और उसके सभी रूपों का जितना विस्तृत और वरिष्ठ वर्णन सूर-सागर में है उतना और कहीं नहीं।

दशम स्कन्ध उत्तरार्द्ध—दशम स्कन्ध के उत्तरार्द्ध में जरासंध ने युद्ध, द्वारिका-निर्माण, कालयवन-दहन, मुचकुन्द का उद्धार, द्वारिका-प्रवेश, कर्मिणी-हरण, प्रद्युम्न-विवाह, ऊषा-अनिरुद्ध-विवाह, नृगराज का उद्धार, बलराम का ब्रज-गमन, साय-विवाह, कृष्ण का हस्तिनापुर जाना, जरासंध-वध, शिशुपाल-वध, शाल्व का द्वारिका पर आक्रमण, शाल्व वध, दन्त-वक्र और बल्लल का वध, सुदामा-दारिद्र्य-भंजन, कुरुक्षेत्र में आगमन और नन्द-यशोदा तथा गोपियों से मिलना, वेद-स्तुति, नारद-स्तुति, सुभद्रा-अर्जुन का विवाह, भस्मासुर-वध, भृगु-परीक्षा आदि विषयों का वर्णन है, जो भागवत के ही अनुसार है।

एकादश स्कन्ध—इसमें श्रीकृष्ण का उद्धव को बदरिकाश्रम भेजने, नारायणावतार तथा हंसवतार का वर्णन है।

द्वादश स्कन्ध—इसमें बौद्धावतार, कल्कि-अवतार तथा राजा परीक्षित और जनमेजय की कथाएँ हैं। अवतारों का वर्णन भागवत के एकादश स्कन्ध के अनुसार है।

सूर-सागर के काव्य की पृष्ठभूमि—सूरदास का जन्म वैशाख शुक्ल ५ मंगलवार संवत्

१५३५ में हुआ, सन् १४७८ ई० में। मृत्यु सं० १६४० के लगभग हुई। सन्, १५८३ ई० में। १०५ वर्ष इस काल में भारतीय इतिहास की एक शताब्दी व्यतीत हुई और एक नहीं कई परिवर्तन इस काल में हमें दिखाई पड़ते हैं—सूरदास का समय अकबर के राज्य-काल तक आता है उससे पूर्व की एक शताब्दी बहुत धार्मिक हलचलों और ऐतिहासिक उथल-पुथलों की थी। समस्त युग सामन्तवादी था। छोटे-बोटे राज्य छोटे-छोटे सामन्त। प्रत्येक राज्य और प्रत्येक सामन्त की अपनी अलग आन-बान-शान। इनमें परस्पर भी युद्ध होते थे, और अब तक—अकबर से पूर्व तक विदेशी माने जाने वाले दिल्ली के मुसलमानी शासकों से भी युद्ध होते थे। छुट-पुट मुसलमानी राज्य दक्षिण में भी स्थापित हो गए थे। इनमें भी इस युग की सामन्तशादिनी भावना थी। दिल्ली की केन्द्रीय-शक्ति मुसलमानी-शासन-स्थापन होने के बाद एक बादशाह के बाद दूसरे के हाथों में प्रायः इतनी जल्दी-जल्दी गई थी, और राजकीय लड़ाइयों जहाँ-तहाँ आए दिन इतनी अधिक होती रहती थीं कि साधारण जन न तो उनमें रस ही पाता था, न बल। राजा-बादशाहों के लिए भी यह उचित ही था कि वे प्रजा को पीड़ित न करें—आए दिन यदि प्रजा का विनाश होगा तो राजा के ह्रास क्या लगेगा। फलतः प्रजा को भी युद्धों से वैराग्य था, युद्धों से नहीं राजनीति से भी। वे अपने कार्य में व्यस्त रहते, जो भी राजा होता उसे कर देकर अपनी शान्ति के खरीदते रहे। इस काल की राजनीति-विषयक साधारण जन की भावना वही थी जो मन्थरा ने विरक्त होकर कैकेयी के समक्ष प्रकट की थी :

कोड नृप होइ हमहि का हानी ।

बैर जूझि अब होष कि रानी ॥

राजनीति से विरक्त जनता अपने व्यवहारों में ही मग्न नहीं होती गई, अपने व्यसनो में भी डूबी। व्यसन था धर्म, और यह व्यसन इस युग में जीवन और व्यवहार का मुख्याधार बन गया था। राज्य और राजनीति से विरक्त मन के लिए ही धर्म आधार नहीं था, वह तो राज्य और राजनीति से भी गहराई के साथ चिपक गया था। राज्य और राजनीति से चिपके इसी धर्म का अत्याचार प्रजा और जनता को भोगना पड़ता रहा था, और इस धार्मिक अत्याचार का कोई-न-कोई प्रभाव सूरदास जी ने भी अनुभव किया ही होगा। यदि इस युग की राजनीति और राज्य धर्म के आवरण से युक्त न होते तो इस काल का ही नहीं, भारत के ही इतिहास का रूप कुछ भिन्न होता, किन्तु ऐसा नहीं हो सका। इसी कारण साधारण जन राजनीति से विरक्त ही नहीं हुआ, विमुख भी हो चला। 'दिल्लीश्वरो वा जगदीश्वरो वा' का नारा बुलन्द भी हुआ, पर वह जम नहीं सका। इसी कारण साधारण जन को अपनी अभाव-पूर्ति के लिए अपनी राज्य-भक्ति की भावना की दृष्टि के लिए अपने मनोनुकूल राजा की आवश्यकता प्रतीत हुई—

भारतीय प्रजा क्या चाहती थी—वह चाहती अपने लिए राजा, क्योंकि वह राजा में विश्वास करती थी, राजतन्त्र में पली थी, राजतन्त्र का वह युग था।

ऐसा राजा जो उनका प्रतिपालन करे—राजा की सत्ता का इस युग में यही तो प्रधान धर्म था।

ऐसा राजा, जो उन्हें कल्याण का मार्ग बताय—अन्यथा विदेशी मुसलमान शासक भी राजा थे ही, उन्हें यह भी राज्य-भक्ति प्रदान करता।

ऐसा राजा, जिसका पार्थिव वैभव भी महान् हो—राज कोष का सत्ता के वैभव से इस सामन्तवादी युग में गठ-बोझा था ।

ऐसा राजा, जो धर्म की घुरी को भी धारण करने वाला हो, क्योंकि मुसलमानी शासन ने धर्म और राजा को मिला दिया था ।

ऐसा राजा, जो भगवान् का अंश ही न हो, उनका अवतार ही हो—राजा में भगवान् अंश होता है यह तो भारत में बड़मूल धारणा थी ही, किन्तु इस धारणा से तो वे मुसलमान-शासक को भी अपनी भेंट देते ही थे, पर भगवान् के उस अंश पर अभ्रदा जो हो रही थी तो भगवान् का अवतार ही उनकी वृद्धि कर सकता था ।

राजा ऐसा भी हो जो उनका गुरु हो सके—इस युग में सन्त मत के द्वारा गुरु का महत्त्व बहुत बढ़ा हुआ था—‘निगुरा’ व्यक्ति हीन दृष्टि से देखा जाता था । कबीर को भी इसी भावना के आगे हारकर गुरु करना पड़ा था ।

महाप्रभु वल्लभाचार्य की प्रतिभा ने और गोसाईं विठ्ठलनाथ की व्यावहारिक बुद्धि ने इन समस्त आवश्यकताओं की पूर्ति का एक मूर्त रूप ‘पुष्टिमार्ग’ में खड़ा कर दिया—

महाप्रभु और गोसाईं तथा उनके पुत्र भगवान् के अवतार ही नहीं स्वयं भगवान् हुए ।^१ इनके द्वारा विविध भगवान् का सम्बन्ध प्रस्तुत हुआ—

१ मूल भगवान्—स्वयं कृष्ण

२ विग्रह भगवान्—कृष्ण जी की विविध मूर्तियाँ

३ गुरु भगवान्—वल्लभाचार्य जी तथा गोसाईं जी^२

१. हरि गुरु एक रूप नृप जान—सूरदास । विठ्ठलनाथजी के जन्म के समय सूरदास ने यह पद गाया—

श्री बल्लभ दीजै मोहि बधाई ।

श्री लक्ष्मण सुत द्विज के राजा, कीजै कहा बधाई,

बहुनि कृष्ण अवतार जियौ है, सदन तुम्हारे आई ।

कोटि-कोटि कलि जीव उद्धारन, प्रगटे श्री जदुराई,

चिरजीवौ अक्काजी कौ सुत; श्री विठ्ठल सुखदाई ।

गिरिधरजाल कौ ढाढ़ी कहावैं, ‘सूरदास’ बलि जाई ।

२. सूरदास ने सेवा-विविध का उल्लेख जिस पद में किया है, उसमें इस एकसूत्रता का स्पष्ट आभास है—

भजो गोपाल भुजि जिन जीवौ,

मनुष्य देह कौ यहि है कहावौ ।

गुरु-सेवा करि भक्ति कमाई...

उठिकै प्रातः गुरन सिर नावैं

प्रातः समै श्रीकृष्ण ही प्यावैं ..

जो ठाकुर को करे प्रनाम...

सेवा की यह अद्भुत रीति

श्री विठ्ठलेश सों राखै प्रीति...आदि ।

इनमें राज्य-वैभव की प्रतिष्ठा भी बड़ी युक्ति से की गई। भगवान् के विग्रह को 'ठाकुर' कहा गया। 'ठाकुर' इस युग में राजा के लिए ही प्रयोग में आता था। सूरदास जी ने भगवान् को ठाकुर बताकर उनके राज्य-शासन का ही उल्लेख रूपक से किया है।^१ वल्लभाचार्य तथा गोस्वामी विठ्ठलनाथ जी ने ठाकुर जी की सेवा के विधान में पूर्ण राजसी वैभव का समावेश किया। ठाकुर जी के विविध वर्णन राजसिक वैभव और ऐश्वर्य को प्रकट करते हैं। मणि, मोती, हीरा, मूँग, स्वर्ण से कम का उल्लेख तो हुआ ही नहीं। और यह वर्णन काल्पनिक नहीं यथार्थ था, क्योंकि वल्लभ सम्प्रदायों के मन्दिरों में वह उपलब्ध था।

इस विधि के राजनीतिक राज्य-विधान के अन्तर्गत एक धार्मिक राज्य-विधान इस युग में खड़ा हो गया। धार्मिक और स्वेच्छा पर निर्भर करने वाला होकर यह मन में गहरी प्रभाव प्रस्तुत करने वाला था—इसी ने भक्तजनों को 'तन मन धन सब गुसाईं' जी के अर्पण करने को बाध्य किया।

सूर-सागर का विश्लेषण—इस पृष्ठभूमि पर सूर-सागर बना और इस सबकी मिल-मिलाहट सूर-सागर में विद्यमान मिलती है : सूर-सागर के काव्य के विश्लेषण से हमें उसमें तीन तत्त्व मिलते हैं—

१—पुराण-कथा, २—वर्णन-वैभव, ३—भाव-सम्पत्ति

हममें 'पुराण-कथा' तो भागवत के अनुसार है। जैसा ऊपर कहा जा चुका है, अतः उसका सम्बन्ध मुख्यतः मूल कृष्ण से है। वह कृष्ण जो परम तत्त्व हैं और जिनके अवतार वल्लभ और विठ्ठल हैं। पर उसमें जो वर्णन-विस्तार, विशदता और राजसिकता है, वह मन्दिरों और आचार्य गुह्यों के वैभव के आधार पर हैं। भगवान् के रूप की और शृङ्गार की कल्पना में पौराणिक शृङ्गार के बीज के साथ विस्तार उस शृङ्गार का है जो प्रतिदिन मन्दिर में ठाकुरजी का किया जाता था। वार्ता में स्पष्ट है कि सूरदासजी अपने कीर्तनों में जैसा शृङ्गार ठाकुरजी का होता था, वैसा ही वर्णन करते थे।^२ इस कथा और वर्णन-वैभव के साथ 'भाव-सम्पत्ति' का बड़ा मनोरम समागम है। यह भाव-सम्पत्ति आचार्य और गोसाद्यों के प्रति भक्ति की प्रेरणा से प्रभावित थी। स्वयं सूरदास ने अपनी भाव-सम्पत्ति की कुञ्जी एक पद में दी है, उसकी पुष्टि और व्याख्या 'वार्ता' से भी होती है कि सूरदास की रचना का मूल धर्म महाप्रभु वल्लभाचार्य की भक्ति ही थी।^३ यह व्यक्तिगत धरातल पर इतनी गहरी थी कि सूर की कृष्ण-लीला के मौलिक वर्णनों

१. यथा-हरि सौं ठाकुर और न जन कौ।

तथा

हरि के जन की अति ठकुराई। आदि

२. देखिए प्राचीन वार्ता रहस्य में सूरदास की वार्ता का 'वार्ता प्रसंग ६' "ये तीनों भाई कहे जो—ये सूरदास जी, जैसा शृङ्गार नवनीत-प्रिया जी को होत है, तैसे ही वस्त्र-आभूषण वरदान करत हैं।—पृ० ३०

३. वार्ता प्रसंग यों है—"सो ता समय सगरे वैष्णव श्री गुसाईं जी के पास ठाढ़े हते। उनमें से चक्रसुजदास ने कही जो—सूरदास जी परम भगवदीय हैं, और सूरदास जी ने श्री ठाकुर जी के उपासधि पद किये हैं, परन्तु सूरदास जी ने श्री आचार्य जी महा-प्रभुन को जस बरनन नांही कियो।

में वात्सल्य के चित्र जैसे विट्ठलनाथ के दो बाल-जीवन के चित्र प्रतीत होने लगते हैं। इस गोवर्द्धन और गोवर्द्धनधारी के दाढ़ी-कीर्तनियों सूर के इन वात्सल्य वर्णनों में जो तन्मयता और भक्ति है, और उनमें काव्य-वस्तु को जो यथार्थता है, वह उनके किसी अन्य वर्णन में नहीं है। इसी कारण सूर के सूर-सागर में काव्य-वृत्ति का विकास कुछ इस प्रकार सिद्ध होता हुआ दिखाई पड़ता है :

यथार्थ-स्तर—भावमय स्तर—बौद्धिक स्तर

भाव-तन्मयता भाव-माधुर्य भाव-समृद्धि

वात्सल्य संयोग वियोग

सूर-सागर का समस्त काव्य वात्सल्य तथा शृङ्गार-रस से युक्त है। इन रसों की क्रमशः रिशति उपरोक्त विधि से ही है : वात्सल्य, उसके उपरान्त संयोग-शृङ्गार तदनन्तर वियोग। 'वात्सल्य' में कृष्ण की बाल-क्रीड़ाएँ हैं। जिनमें भक्ति की भाव-संयोजना के साथ बालक के मानसिक विकास का मूल भी परिगणित होता है। इस वात्सल्य के यथार्थ में आरम्भ से ही गोपियों के प्रेम का अवलम्ब दृष्टिगत होता है। पहले यह गोपी-कृष्ण-प्रेम अत्यन्त साधारण घरा-तल पर है : गोपियों कृष्ण को चाहती हैं, कृष्ण गोपियों के घर में घुसकर उपद्रव करते हैं, माखन चुराते हैं। कृष्ण इस समय बालक ही है किन्तु उनका कृष्ण पर प्रेम थोड़ा के प्रेम से भिन्न प्रतीत होता है। यह प्रेम कुछ विवक्षित होते ही 'राधा' सामने आ जाती है और गोपियों के प्रेम की पृष्ठभूमि पर ही राधा-कृष्ण के प्रेम की लीला होने लगती है। इसकी चरम परिणति राम में होती है, तभी 'वियोग' हो जाता है, इस वियोग का चरमोत्कर्ष 'अमर-गीत' में होता है। वात्सल्य में भावतन्मयता है, कृष्ण की बाल-लीलाओं के अवलम्ब के साथ। संयोग में भाव-माधुर्य है वयः मन्थि और अंकुरित यौवन के साथ-मुग्ली और राम का इस संयोग में विशेष स्थान है। इन मधुमे भाव का ही अस्तित्व प्रधान है इस काल की क्रीड़ाओं में किसी का भी अवलम्ब यथार्थ नहीं, प्रत्येक यथार्थ के संकेत में शृङ्गारिक वरूपना में भावोद्रेक है जिसमें मधु और माधुर्य है—जिसमें गोपी-कृष्ण और राधा-कृष्ण दोनों ही महकते हैं—तब वियोग में यह भाव-मुग्धता तो कम हो जाती है, बौद्धिक पक्ष प्रबल हो उठता है। बौद्धिक होकर गोपियों अपने प्रेम-उन्माद के लिए युक्तियों तथा तर्कों का भी सहाय लेती हैं।

सूर-सागर का काव्य—इस विश्लेषण से सूर के काव्य के तन्तुओं का परिचय मिल जाता है। किन्तु सूर का काव्य इन तन्तुओं से निर्मित होते हुए भी, इन्हीं में नहीं है। इन तन्तुओं को जो मानव-कल्याण की महत् भावना आभिमण्डित किये हुए है, वह न समय की परिधि से घिरी हुई है, न सम्प्रदाय की सीमाओं से। मानव में उसके शारीरिक सौन्दर्य की पूर्ण प्रतिष्ठा के साथ मानसिक मुग्धता अवतीर्ण करते हुए आध्यात्मिक उपलब्धि इस काव्य के द्वारा सम्पन्न होती है। उस पर आज विचार नहीं किया जा सकता।

यह सुनि के सूरदास जी कहे जो—मैं तो सगरो जस श्री आचार्य जी को ही वरनन कियो है। जो मैं कछु न्यारो देखनो तो न्यारो करवो। परि तेंनैं मोसों पृष्टी है, सो मैं तेरे पास कहव हौं, सो या कीर्तन के अनुसार सगरे कीर्तन जानियो सो पद राग विहाभरी—भरोसो इन दइ चरणन केरो। पृ० २२ प्राचीन बार्ता रहस्य।

ररमचरररतमानस

महरकव रतुलसीढरस के चरररसरणीय महरकररव्य कर नरम ही ररम के चररर के मनसररोवर में ढरठक को अरवगरहन कररतर है । मनसररोवर तुलसी के युग में ँक ढरचलरत नरम थर । लोग करनते थे क र ह ररमरलय के उतररस्थ ढरदेश में ँक ढील है, जो ढुररतन करल से ही अरत ररवरत्र है, कलरयुग में तो कसी तीर्थ से कम नही । उस ढील में तुलसी ने अपने ढरठक को ढरक्त की लहरों में नरमर्ररत कर दरयर । तुलसी के ग्रन्थ कर रूप ँक करव्य कर रूप नही, ँक ढुररण कर रूप है । ढुररण के रूप और करव्य के रूप में ढूल ढेद है । अरगम और नरगम करके जो ग्रन्थ ढरचलरत हैं वे कसी सन्ढरदरय वरशेय के ढरचररक दृषरकोण को सरमने रखकर लररररद करये गर हैं । अतः उनमें ढरनोत्तरी कर रूप सक्ते सहज मनर गरर है । यह ढरम्ढरर ढहले संस्कृत में रही । ढरवर्तों कल में दत्तरत्रेय, नरथ, कवीर नरमक ढन्यों में होती हुई यह तुलसी के करव्य में ढी ढरस्कृतरत हुई । अरर ढहुत से कुररररत कहते हैं क तुलसी के इस ढुररणकरररूप को देखनर ढ्यर्थ है । वस्तुतः यह ँक संकीर्णतररद है जो ढररस्थरत को ढूर्यतरथ अरध्यनढूर्यक देखने के ढहले अपने सरदरन्त वनरकर उस ढर सक्ते ढरठ करके अपना ही ररग अलरढनर कररतर है । ढरन्तु इतरहरस ढ्यकरर्यों के स्वढरवो की कररीगररी नही, वह वैशरनरक दृषरकोण कररतर है । इसीलरर कसी ढी कव कर ढर्म सढ ढनने के लरर उसके उढ रूप को अरवश्य करन लेनर करररर, कुररके दुररर उसने संसर से और उसकी सरमररक ढरक्ररयर से अपने सढन्ध नरररररत करर है । क्योँक ररद ँक और वह सढरर से ढरढररत हुआ है, तो दूसरी और उसने सढरर को ढरढररत ढी करर है । तुलसी ँसे ही महच्चढूर्य व्यक्तर हैं । कुररहोने अपने वीवन के उतरररश में ही नही, अपनी मृत्यु के ढरद ढी शतररदरयो तक गरहर ढरढरर डरलर है । इस ढरढरर डरलने कर कररण जहाँ ँक और उनकी सुन्दर करव्यशक्तर है, दूसरी और उनके करव्य कर धरर्मरक स्वरूप ढी है । तुलसीढरस कर करव्य ँक कव की ढेररणरढररर कर ढल नही, वरन् वह ँक गरहरे अरध्यथन और चरन्तरन कर वह ढरगरक स्वरूप है कुररसे महरकव ररस्तुत करनर कररते थे ।

तुलसी ने १६वीं शतरी में अपने करव्य रचर । इस युग में नरस्तुन्देह ररमकथर को लेकर लरखनर अपने ँक ढ्येय रखतर थर । ररमरयण कर ग्रन्थ ढरररद थर और ँक नही उस सढय अनेक ररमरयण थी । ढी ररमदरस गीढ ने नरम्नलरखरत ररमरयणों कर उल्लेख करर है—संवृत-ररमरयण, अरगरस्थ ररमरयण, लोढस ररमरयण, मञ्जुल ररमरयण, सौढच ररमरयण, ररमरयण महरर-ढरलर, सौहरद ररमरयण, ररमरयण ढरखररल, सौर्य ररमरयण, चरन्द्र ररमरयण, ढैन्द ररमरयण, स्वरधम्भुव ररमरयण, सुव्रढर ररमरयण, सुवर्चस ररमरयण, देव ररमरयण, ढवण ररमरयण, दुस्त ररमरयण, ररमरयण चम्ढू तथर अरघ्यरतु ररमरयण । इसके अरतरररक ररमरयण की कथर १८ ढुररणों और महरढररत में ढी अरर है । इन सव ररमरयणों की कथरओ में थोडर ढहुत ढेद ढी है । ँक

महत्त्वपूर्ण भेद है कि महाभारत की रामायण-कथा में तो सीता का अग्नि-प्रवेश ही नहीं होता जो वाल्मीकि रामायण में होता हुआ दिखाया गया है। तुलसीदास ने इनमें से कितनों को पक्का होगा यह निश्चय से नहीं कहा जा सकता, परन्तु वे गहरे विद्वान् थे यह हमको सदैव स्मरण रखना होगा। इन सब रामायणों के अतिरिक्त स्वयंभूदेव (७६० ई०) ने भी रामायण लिखी थी। यह कवि जैन था। परन्तु 'नाना पुराण निगमागम सम्मत' जो रामायण तुलसीदास ने लिखी है, उसका मूलाधार है—वह लिखता हूँ जो मैंने अपने गुरु से सुकरखेत में सुनी थी। इसका कारण था कि तुलसीदास राम की कथा की शृङ्खला-मात्र को अपना कर्तव्य नहीं बनाये हुए थे, वे और गम्भीर रहस्यो को ढूँढ़कर उनका हल प्रस्तुत करना चाहते थे। महाकवि रवीन्द्र बहुधा कहते थे कि बीसवीं शती में एक युग-व्यापक महाकाव्य लिखना कठिन है। सम्भवतः तुलसी के युग में भी यही प्रश्न था। एक ओर सूर कृष्ण पर निर्भर थे, दूसरी ओर सुफी कवि अपनी कहानियाँ गढ़ते थे। तुलसी को एक युग-व्यापी दिपय की आवश्यकता थी। उसने सफलता से रामायण को लिया और अमरता की देहली पर गौरव के पुष्पो को चढ़ाकर न केवल उसने अपने देवता को प्रमन्न कर लिया, वरन् अपने पीछे के दर्शनियों का हृदय भी गन्ध से भर दिया। इस प्रकार राम-कथा की एक विराट् परम्परा के अन्तम जञ्जल्यमान चरण बनकर तुलसीदास उपस्थित हुए, जिन्होंने राम-कथा के अतिरिक्त सामाजिक नियमन और शास्त्र-प्रतिपादन, दर्शन-विवेचन के लिए प्रश्नोत्तरी का ढोंचा लेकर एक धर्मपुराण लिखा जिसका काव्य-सौन्दर्य भी श्रेष्ठ था और जिसका सन्देश भी युगातुरूप-सा ही दीखता था।

यहाँ तुलसी के काव्य का भेद अन्य रामायणों से समझ लेना अत्यन्त आवश्यक है। वाल्मीकि रामायण में नारद ने वाल्मीकि को राम के पूर्णत्व का उपदेश दिया। किन्तु वह एक महापुरुष का ही वर्णन या जिनमें सब महान् गुण हों। निस्तन्देह वाल्मीकि रामायण में यह अंश छेपक है, क्योंकि वाल्मीकि के लिए जो श्रेष्ठ विशेषण आये हैं वे वाल्मीकि ने स्वयं अपने लिए नहीं लिखे होंगे। अश्वमेध के समय में भी आक्खानक प्रचलित थे। 'उनमें बहुत झूठ है, अतः उन्हें नहीं सुनना चाहिए,' यह अश्वमेध ने उन आक्खानक काव्यों के विषय में कहा था। चमत्कार रामायण कथा में बढ़ते गए हैं यह हम महाभारत कथा का ऊपर उल्लेख करके प्रकट कर चुके हैं। वाल्मीकि रामायण में चमत्कार भरे पड़े हैं। राम-कथा तो बहुत पुरानी है, कब की है, उसकी तिथि तो निश्चित नहीं की जा सकती, परन्तु वह उस वर्षरं युग (अर्थात् दास प्रथा वाले युग) की है जो महाभारत से पहले का था। उसका रूप प्रत्येक आने वाले युग में चमत्कारों से बढ़ता गया और वाल्मीकि रामायण, जो लगभग शुक्लकाल की है, उसमें स्थिर हो गया। वास्तव में उस समय तक रामायण-कथा का प्रायः संपादन हो चुका था। वाल्मीकि रामायण के उस संपादन पर दृष्टिपात करने से यह ज्ञात होता है कि यह तत्कालीन समाज के प्रकाश में काफी रेंगी गई। राम को एक महान् नायक के रूप में उपस्थित किया गया। परन्तु वह मनुष्य ही रहा, याद रहे कि उस समय तक सामंतवाद के प्रसार ने प्रायः ही वे गण नष्ट कर दिये थे जो दाम-प्रथा के बल पर रक्त गर्व के सिद्धांत को लेकर अवशिष्ट थे। दासयुग के वे एक तंत्र राज्य भी महाभारत-युद्ध के बाद अपने-आपको एकतंत्र के रूप में जीवित रखने में असमर्थ हो गए थे। उस समय उन्चकुलो ने दास-प्रथा को कायम रखने के लिए ग्रन्थों की रचना की थी। वे गण इसलिए नष्ट हो गए—

- (१) नदियों का व्यापार बढ़ने से व्यापार का संतुलन बदल गया। वाणिज्य बढ़ा। व्यापारियों को बड़े राज्यों की आवश्यकता हुई। दास-प्रथा अब व्यापारी के लिए लाभदायक नहीं थी, क्योंकि कच्चा माल इधर से उधर ले जाने की बनिज में, गणाधिपति उतना लाभ नहीं दे सकते थे जितना किसान। इसलिए 'सर्फ' अधिक लाभदायक हुआ अर्थात् किसान।
- (२) रक्त-गर्व और कुल-गर्व सामंत-काल में भी रहा अवश्य, और जन्मना ही रहा। परन्तु उसमें विवाहादि की ढील आई और गर्व के कारण एक दूसरी जाति के आवागमन में रोक-टोक नहीं रही।
- (३) यात्रा की रत्ना के लिए बड़े राज्यों की आवश्यकता हुई। जैसे-जैसे आवश्यकता बढ़ती गई साम्राज्य बनते गए।
- (४) दास और शूद्र, जो दलित थे उन्होंने सिर उठाया। दास जो पहले उत्पादन-प्रणाली में जुता था वह अब पारिवारिक दास हुआ, और शूद्र किसान बना। इसको ब्राह्मणों ने बद-लती परिस्थिति में स्वीकार कर लिया और वे फिर से समाज के नियंता बने।
- (५) महाभारत-युद्ध के बाद बर्बर अर्थात् दास युग के समाज का ढोंचा बदला। पुराना चातुर्वर्ण्य बदला। पहले आर्य ही ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य होते थे, तथा शूद्र सब अनार्य थे, या अन्य जातियों अलग पुकारी जाती थी जैसे राक्षस, नाग इत्यादि। अब वही चातुर्वर्ण्य सामंतीय व्यवस्था के लिए अपने-आप बदला। अब सब जातियों का परस्पर मिलन हुआ। सब पुजारी वर्ग ब्राह्मण, योद्धा वर्ग क्षत्रिय, व्यापारी वर्ग वैश्य और कमकर वर्ग शूद्र हुआ। और चार मुख्य भागों में बड़ा समाज अपनी वर्गाधीन स्वतंत्रता का उपभोग करता, असंख्य उपजातियों के लिए रहा। यह भी यो हुआ कि सामंतीय समाज भी 'जन्मना' के आधार पर ही था। यद्यपि उसने बाह्य रूप को बदल दिया था।
- (६) बर्बर युग के असाम्य पर सामंत-काल एक प्रगति बनकर आया। अब सामंत में ईश्वरत्व का आरोप हुआ और एक चरित्र-नायक का निर्माण हुआ। जिसने अपने पुरुषार्थ के बल पर संसार को सुखी करने का प्रयत्न किया। वह असाधारण व्यक्तित्व का पुरुष हुआ जिसने अपनी स्त्री को प्रजा के लिए त्याग दिया। स्त्री के अधिकार समाज में नहीं थे, उन्हें बह ठोक करने में असमर्थ था परन्तु वह अपने को समाज का अग्र मानकर, कर-ग्रहण के अधिकार की मर्यादा को अज्ञात रखने के लिए, बराबर सज्जद रहा। वह अत्याचारी तथा-आक्रमणकारी का शत्रु था। वह राम था। वही रामायण का नायक बना।
- इन परिस्थितियों में वाल्मीकि रामायण के वर्तमान स्वरूप का सम्पादन हुआ। बर्बर (दास)-युगीन सभ्यता को सामंतीय कलेवर पहनाकर उपस्थित किया गया। सामंत-काल के उदय के इस युग में एक ओर शम्भुक को दबाया गया, दूसरी ओर सीता के प्रति करुणा दिखाई गई। वस्तुतः स्त्री के प्रति सहृदय आन्दोलन कालिदास और भवभूति में भी रहा और दूसरी ओर ब्राह्मणधर्म-विरोधियों ने शम्भुक के पक्ष का समर्थन जौद-पंथों में किया। यह हुई कुछ बाद की बात। सामंत-काल के उदय के साथ समाज में जिस नई स्फूर्ति की अवतारणा हुई, वह वाल्मीकि रामायण ने प्रदान की और घर-घर उसका आदर हुआ, क्योंकि उस काव्य ने सामंतीय समाज के जितने पारिवारिक, राज्य संबंधी तथा सामाजिक संबंध थे, सबको निरादृत रूप से सहज बनाकर निर्धारित किया और लोकोत्तर-रंजन की ऐसी भावना मरी जिसने आगे बढ़ने की प्रेरणा दी।

उसके बाद के सब रामायण-ग्रन्थ पुराणकार ब्राह्मणों के खाने-कमाने के धंधे थे, इसलिए उनका आदर नहीं हुआ। स्वयंभू जैन या और उसने काव्य-मात्र के दृष्टिकोण से राम-कथा को प्रस्तुत किया, अपभ्रंश में लिखा यह ग्रन्थ भाषा के परिवर्तित हो जाने पर अपना महत्त्व खो बैठा, क्योंकि अपभ्रंश को संस्कृत (चाहे वह लौकिक ही क्यों न हो) की भौति आदर प्राप्त नहीं था। उस समय तुलसी ने राम-कथा लिखी।

परन्तु तुलसी के समय में और वाल्मीकि रामायण के संपादन-काल में बहुत बड़ा भेद था। तब सामंतवाद का उदय था अब सामंतवाद हासोन्मुख था। हास के भी दो रूप थे। एक रूप तो वह था कि समाज सामंतों से अत्यंत पीड़ित हो चुका था। दूसरे जो वाल्मीकि रामायण के समय में चातुर्वर्ण्य में ब्राह्मण श्रेष्ठ जनकर बैठा था, वह अब खतरे में था। पहले की व्यवस्था में ब्राह्मण को सर्वोपरि मानते ही समाज का ढाँचा ठीक चल गया था। इस बार की परिस्थिति में ब्राह्मण का दर्जा गिर गया था। वाल्मीकि रामायण में भी ऋषियों की दृष्टियों दिव्याकर राम को उकसाया गया था। परन्तु वे ऋषि धर्म-प्रचारक थे। अपना साम्राज्य-विस्तार करने के तंत्रों के साधन थे।

अब ब्राह्मण साधक नहीं थे, वे समाज के चोभू थे, जो किसी भी परिस्थिति में अपने जाते हुए अधिकारी को रोकना चाहते थे। ऐसे समय में तुलसीदास ने राम-कथा को अपना आधार बनाया। तुलसीदास का विचार था कि रामायण भूल जाने से ही समाज उच्छ्वल हो गया है। वे ठीक थे। सामंतीय व्यवस्था के मूल प्रतिपादक ग्रन्थ की अवहेलना (या न समझना) के कारण ही समाज का ढाँचा ढीला पड़ गया है। अतः यदि फिर से राम-कथा लिखी जाय, अर्थात् समाज का सामंतीय ढाँचा पेश किया जाय, तो संभव है कि कल से रक्षा हो सके। और यही सोचकर तुलसी ने अपना महत्त्वपूर्ण कार्य किया। सामंतीय रचना की कला-कृति को पुनः प्रस्तुत किया गया, किन्तु इतिहास स्थिर नहीं रहता। सामंत-काल जितना बदल चुका था उतना ही इस काव्य में भी भेद आ गया, और तुलसी के काव्य में व्यक्ति के पौरुष की महत्ता नहीं आई, क्योंकि वह तो सामंत-काल के उदय के समय की सामाजिक प्रगति थी, जो अब नहीं रही थी, वरन् उसके स्थान पर भक्ति के आवरण में अज्ञा की भेंट मोंगी गई और व्यक्ति के स्थान पर ईश्वर को प्रतिष्ठापित किया गया। यो परिवर्तन की सामाजिक पृष्ठभूमि उपस्थित हुई।

यहाँ हमें आचार्य रामचन्द्र शुक्ल से अपना मतभेद स्पष्ट दिखाई देता है। वे अपने इतिहास में तथा तुलसीदास नामक ग्रन्थ में महाकवि तुलसी और सूर को एक भयभीत युग में साहस की श्रवण फूँकने वाले व्यक्ति कहते हैं। वह व्यक्ति आन्दोलन को निगरानी की आशा के रूप में प्रदर्शित करते हैं। सविनय हमारा यहाँ सैद्धांतिक विवेचन मेल नहीं खाता। आचार्य शुक्ल ने इतिहास को शुद्ध ब्राह्मण दृष्टिकोण से देखा है और इसीलिए उन्होंने इस्लाम के आगमन को भारतीय (अर्थात् ब्राह्मण) संस्कृति के ऊपर पदाघात मानकर निराशा का प्रसार स्वीकार कर लिया है। तथ्यों की कमी के कारण ऐसा कह जाना कोई असंभव बात नहीं है। परन्तु यदि सर्वरूपेण देखा जाय तो भक्ति-आन्दोलन इस्लाम के आगमन से प्रथम ही चल पड़ा था, और भक्ति-आन्दोलन के प्रतिपक्षी और पक्षी इस्लाम और हिन्दू उस समय नहीं थे, उस समय थे—

निम्न जातियों और ब्राह्मण तथा उच्च जातियों। दक्षिण के अडयार और आलावारी से

प्रारंभ हुआ भक्ति का प्रवाह, पाशुपतों में संवल पाता रहा, फिर भागवत संप्रदाय बनकर वैष्णवों में प्रवृत्त हुआ और उसका शीव समानांतर लिंगायतों में प्रकट हुआ। पूर्व में सहज यान भक्ति के रूप में बदल गया। समस्त भक्ति-संप्रदाय उच्चवर्गों के अधिकारों के विरुद्ध था। जाति-प्रथा के विरुद्ध था। अपने युग की परिस्थितियों के कारण यह समाज में आमूल परिवर्तन नहीं कर सका था। परन्तु उसने संस्कृत भाषा को उखाड़ा। कबीर ने संस्कृत पर आक्रमण किया। परन्तु वे समस्त आन्दोलन व्यक्तिपरक थे। समाज के उत्पादन-क्षेत्र पर उनका असर गहरा न हो सका। वे केवल थोड़ी ही रियायतें दिलवाने में समर्थ थे। उस समय हिन्दू और मुसलमान दो खेमों में बँटे हुए नहीं थे। युद्ध होते थे, परन्तु जो उन्हें 'राष्ट्रीयता' का रूप देकर मन को झुलाने का प्रयत्न करते हैं, वे इतिहास का विवेचन ठीक तरह से नहीं करते। इस युग में राष्ट्र का अर्थ एक राजा का राज्य समझा जाता था, वह कोई 'सांस्कृतिक इकाई' वाला प्रदेश नहीं समझा जाता था। बोर-गाथा-काल के जो कवि या चारण हिन्दू और मुसलमान राजाओं का वर्णन करते हुए अपने आभयदाताओं की प्रशंसा करते थे। वे उसी तन्मयता से अपने आभयदाता की उस कीर्ति-गाथा को भी गाते थे जिसमें एक हिन्दू दूसरे हिन्दू सामन्त को हराता था। कबीर ने हिन्दू मुसलमान दोनों पर आक्रमण किया। योगी अपने को अलग कहते ही थे। तुलसीदास ने आकर देश की परिस्थिति को यो समझा—मुस्लिम शासक भारत पर छाये हैं। सारे हिन्दू सामन्तों ने सिर झुका दिया है। वर्णाश्रम-धर्म छुट हो रहा है। ब्राह्मण के अधिकार क्षीण हो रहे हैं। प्रमा पीड़ित है। किसान को खेती नहीं है। यह सब क्या है? शास्त्र और पुराण इसे ही कलियुग कहते हैं। यह कलियुग कैसे समाप्त हो सकता है? यदि कोई अच्छा शासक हो। वह कैसे मिले? जातीय उत्थान करके वर्णाश्रम धर्म को फिर से स्थापित करने से ही यह सम्भव हो सकता है। परन्तु इस समय इतने पन्थ हैं कि जनता भ्रमाई हुई है। अतः समस्या की सुलझन कहाँ है? एक ओर ज्ञानमार्गी हैं दूसरी ओर भक्तिमार्गी। ठीक है। भक्ति और ज्ञान का समन्वय आवश्यक है। परन्तु जो ज्ञानमार्गी या जो भक्तिमार्गी बेदव्यथी को स्वीकार नहीं करता, वह त्याग्य है। इसी बात का अत्युत्तर रूप था—'जाके प्रिय न राम वैदेही, तजिये ताहि कोटि बैरी सम बधिप परम सनेही'।

तुलसीदास ने इस्लाम के विरोध में स्वर उठाया और वर्णाश्रम धर्म को फिर से स्थापित करके भीतरी शत्रुवाद (पन्थवाद) का नाश किया। यह तुलसीदास का ऐतिहासिक कार्य था। भक्ति-सम्प्रदाय की विराट नदी सिमट गई। इसके बाद उच्चवर्गों को सन्तोष मिल गया। परन्तु यहाँ प्रश्न उठता है कि निम्न-वर्गों ने तुलसी को इतना महत्त्व क्यों दिया? इसलिए कि तुलसी ने अपने 'रामचरितमानस' के उत्तर-काण्ड में जिस आदर्श सामन्तीय राज्य की कल्पना की वह इस्लामी शासकों और उनके लुट्टाभ्रैवे हिन्दू सामन्तों की लूट के सामने स्वर्ग-सी दिखाई देती थी। तुलसीदास के नये दृष्टिकोण के बाद ही भारत में कमकर अर्थात् मेहनतकश लोगो ने सिल, मराठा, बाट आदि के रूप में विशाल मुगल साम्राज्य के विरुद्ध सिर उठाया जो कि हिन्दू सामन्तों के कर्णों पर टिका हुआ था। शिवाजी ने जो बयसिंह को पत्र लिखा था उससे यह स्पष्ट प्रकट होता है कि तब तक शिवाजी समझ चुके थे कि मुगलों का अत्याचार हिन्दू साहाय्य के कारण ही है। यहाँ यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि शिवाजी का जनवाद सामन्तीय जनवाद या आधुनिक नहीं। यह उनके युग की बन्दिश थी। तुलसीदास ने उच्च जातियों के धर्म शास्त्रियों को पूर्णतया

स्वतन्त्र कर दिया, क्योंकि जो उन्होंने प्रचार किया वह इतना अधिक समर्थ था कि फिर उष्वर्गों को भीतरी (निम्न जातियों के) वर्णाश्रम-विरोधी-आन्दोलनों का डर आता रहा । वे रीतिकाल अर्थात् विलासवाद में डूब गए ।

तुलसी में यह बातें मुख्य थीं—

१—उन्होंने 'रामचरितमानस' ब्राह्मणों के विरोध के नावजुद भाषा में लिखा और जनवाद को सहायता दी । किन्तु उन्होंने संस्कृत को भाषा में अधिक भरा ।

२—उन्होंने दास भाव से भक्ति को अपनाया और उच्छृङ्खलता का नाश किया ।

३—उच्छृङ्खल सामन्तों और विदेशी स्लेच्छु यवनों का विरोध करके एक आदर्श सामन्त का रूप रखा, जो न्याय करने वाला था । उन्होंने कालिदास के रघुवंश के सामन्त को ठीक माना जो सूर्य की तरह (कर लेकर) जल शोषण करे परन्तु फिर भी बादल बनकर (रक्षा आदि) बरस कर प्रजा को लाभ पहुँचाये । इससे तात्कालिक शोषण में प्रसन्न जनता बल पा सकी ।

४—तुलसी ने वर्णाश्रम का प्रचार किया । ज्ञान और भक्ति का समन्वय किया । वेद-विरोधी सम्प्रदायों पर गहरी चोट की । समाज में जो निम्नवर्गों का आन्दोलन ब्राह्मण सर्वाधिकार के विरुद्ध चल रहा था, उसे गहरी चोट दी, बल्कि उस आन्दोलन को ही नष्ट कर दिया । और समस्त वेदानुयायियों को एक करके इस्लामी संस्कृति के विरुद्ध खड़ा कर दिया । अपनी समस्त रचनाओं में कही भी तुलसी ने मुसलमानों के प्रति एक भी सुन्दर शब्द नहीं कहा । केवट इत्यादि के रूप में निम्न जातियों का महत्त्व बढ़ाया वह इसलिए कि वे राम के प्रति 'वफादार' थे ।

५—राक्षस-जैते शत्रुओं में केवल एक विभीषण था जिसके व्यक्तित्व को तुलसी ने बहुत उठा दिया । वाल्मीकि रामायण में विभीषण एक राजनीतिज्ञ के रूप में है, वह न्याय देखकर राम की ओर आता है, किन्तु तुलसीदास का मानस विभीषण एक भक्त है और भक्ति के कारण वह राम का उपासक है ।

अनेक अन्य बातें हैं जिनमें जैसे-जैसे घुमा जायगा, नये-नये तथ्य प्राप्ता होंगे । हम संक्षेप में तुलसी के दो पक्ष पाते हैं—१. जनवाद २. प्रतिक्रियावाद ।

जनवाद में उनको ऊपर बताये १. ३. के सहारे खड़ा किया जाता है । २. ४. ५. उनके दूसरे रूप को प्रकट करते हैं । यहाँ यह जान लेना आवश्यक है कि जिनमें हम आज जनवाद या प्रतिक्रिया कहते हैं, वे तुलसी के युग में दूसरे रूप में थे ।

सामंतीय व्यवस्था में ब्राह्मणों के आत्याचारों से दबी प्रजा ने भक्ति-आन्दोलन चलाया था तब विरोधी ब्राह्मणवाद और अब्राह्मणवाद थे । तुलसी के समय में परिस्थिति बदल चुकी थी । सर्वो इस्लाम के सर्वोपरि शासन ने दबा लिया था । इसीलिए तुलसीदास ने दो काम किये :

(१) भारतीय संस्कृति को उठाया । यहाँ भारतीय का अर्थ ब्राह्मणवादी संस्कृति से है । इस्लाम के विरुद्ध मोर्चा खड़ा किया ।

(२) अन्दरूनी द्वेष मिटाये । वर्णाश्रम स्थापित किया और प्रजा में सामंतीय दौंचा प्रतिष्ठापित किया ।

बहुधा लेखक कहते हैं, तुलसी ने जन-भाषा में लिखकर पंडितों की घरोदर को नष्ट किया और यह एक बड़ा विद्रोह था । और वह यह भी कहते हैं कि तुलसी पहले बहुत दरिद्र थे ।

वे जनता के पीड़ित व्यक्ति थे, उनकी जाति-पाँति का भी पता नहीं था। परन्तु दोनों बातें लचर हैं। हम यह जानते हैं कि रामानुजाचार्य की भक्ति-परम्परा में मुसलमान शाहजादी के लिए भी रंगम के भगवान् रंगनाथ उठाकर मैलकोट्टे ले जाये गए थे क्योंकि शाहजादी दर्शनार्थ आकर राह में ही मर गई थी, अतः भगवान् को भक्त के पास ले जाया गया था। रामानुज ने ही चमारों को तिरुनारायणपुरम् के मन्दिर में खुसा दिया था। रामानन्द ने इसी परम्परा में कबीर को अपना शिष्य बनाया था। भागवत सम्प्रदाय का आधार ही रियासतें देना था। तुलसी में उसको पूर्णरूपेण झोड़ देने की शक्ति नहीं थी। वे जानते थे कि हू-बहू ब्राह्मणवाद अब बिलकुल अपने प्राचीन रूप में लाया नहीं किया जा सकता। युग ने जो सिर उठाया था, क्या तुलसी उसको झुका सकते थे ?

भक्ति-सम्प्रदाय का मूल मानवतावाद था। भक्त तो ईश्वर से बड़े हुए थे। तुलसी ने दासत्व सिखाया, भगवान् को राजा बनाया। परन्तु उन्होंने भी भक्त को राम से बड़ा बताया है। इसका कारण है कि तुलसी ने राम की भक्ति में राम का पूर्ण रूप नियोजित किया है और जो राम को मान लेता है, उसे सबसे ऊपर मान लेने में तुलसी को आपत्ति ही क्या हो सकती है। इसी परम्परा में भाषा भी है। भाषा तो प्रचलित थी ही। केवल ब्राह्मण-धर्म अपने सन्नेची में बद्ध था। इस्लाम के विरुद्ध ब्राह्मणों को नेता बनाकर समस्त प्रजा का संगठन करने के लिए ब्राह्मणवाद को भी नये रूप की आवश्यकता थी, अतः उन्होंने हिन्दी को लिया। कट्टर लोगो ने प्रारम्भ में विरोध किया, परन्तु उनके जीवन के अन्तिम काल में ही ब्राह्मणों ने उनके सामने सिर झुका दिया और स्वीकार किया कि तुलसी ने धर्म के उद्धार के लिए ही भाषा को अपनाया था। ब्राह्मणों की संकुचित सीमा को तोड़कर ही तुलसी ने ब्राह्मण संस्कृत को सशक्त बनाया। इसी-लिए तुलसी ने केवल भाषा के तद्भव रूप को ही नहीं लिया उसमें उन्होंने तत्सम शब्दों को भी घुसेड़ा।

तुलसी ने क्या किया यह यदि जानने की आवश्यकता हो तो कुछ मुसलमानों की मह-फ़िल में जाइये। क्या मुसलमान सम्प्रदायों को कबीर, रैदास आदि से कहीं विरोध है या उनकी भाषा से ही। तुलसी में वह पक्ष देखते हैं ? पहली बात तो साफ़ हुई। रहा उनका दारिद्र्य, तो संसार में अनेक दलित लोगो ने उच्चवर्गों के स्वार्थ की ही बात की है। तुलसी जो दारिद्र्य से पीड़ित लोगों के लिए रोते थे, वे इसलिए कि वे उन्हीं वर्णाश्रम धर्म के लोप से आये हुए कल के शासन के रूप में लेते थे और यही उनकी सदैव प्रार्थना रही है।

अभी हाल में ही हिन्दी के एक आलोचक महोदय ने लिखा है “गंगा-यमुना से सांची हिन्दी इलाके की घाटी में कवियों और मुघारों की कमी कमी न रहे। ऋग्वेद के कवि ऋषियों से लेकर ‘प्रसाद’ और ‘निराला’ तक हमारी जाति की गौरवमयी काव्य-परम्परा रही है।”

वे नहीं जानते कि गंगा-यमुना के प्रदेश में ऋग्वेद के कवि बहुत बाद में आये थे और उस गौरव में आर्य दम्भ ही था जिसने वर्ण-व्यवस्था का मूल स्वर उठाया था। वह गौरव सबका नहीं था। तुलसीदास को लोचक महोदय ने ऐसे स्थान पर रखा है, तुलसी की प्रशंसा करते हुए - तुलसी से पहले भी जनभाषा खूब समृद्ध थी। तुलसी ने केवल ब्राह्मण धर्म को जन-भाषा में लिखा था और इसलिए वे खूब संस्कृत भी भर लाये थे।

अब तुलसीदास के विषय में रामचरितमानस में कुछ तथ्य देखना और आवश्यक है ।

(१) उन्होंने परशुराम-क्रोध-दलन दिखाकर ब्राह्मणों की निन्दा की ।

(२) ब्रह्मचर्य दम्भी नारद को गिराया । इनके सरल उत्तर हैं—

(१) उन्होंने असहिष्णु ब्राह्मणवाद का विरोध किया जो क्षत्रियों से मिलकर चातुर्वर्ण्य स्थापित नहीं करता था ।

(२) उन्होंने नारद के ब्रह्मचर्य में अब्राह्मणवादी योगियों पर प्रहार किया जो भक्ति के नाम पर राम के सामने सिर नहीं झुकाते थे । याद रहे राम को अगम अतीत कहकर भी तुलसी ने मोर-मुकुट वाले कृष्ण को सिर नहीं झुकाया था । उन्हें आदर्श सामन्त के हाथ में धनुष-बाण चाहिए थे । यहाँ तुलसी का भागवत के भक्ति सम्प्रदाय से भेद था । भागवत का भक्ति सम्प्रदाय दक्षिण में बना था जो समाज में प्रेम चाहता था, रियायते देना चाहता था । कृष्ण का लोकरंजनकारी स्वरूप उसमें लीलाओं से दब गया था । तुलसी ने लीला से ऊपर कर्तव्य रखा और अपने युग की बदली हुई परिस्थिति में नया तथ्य प्रतिपादित किया ।

जनयुग में पृष्ठ ७, २४-८-५२ में उसी लेखक ने कहा है कि 'ढोल गँवार' वाली चौपाई क्षणिक है । वह 'मानस' में नहीं है । यद्यपि ऐसा सोचने का उन्होंने कोई आधार नहीं दिया, वे इस बात को बहुत ठीक समझते हैं । सोचना यह है कि तुलसी ने यह भी लिखा कि नहीं :

विप्रचरन सेवक नर-नारी

× × ×

पूजिय विप्र सीज गुन हीना ।

× × ×

अवधपुरी बासिन्ह कर सुख सम्पदा समाज

सहस शेष नहिं कहि सकहि जहँ नृप राम बिराज ।

अर्थात् रामराज्य की प्रशंसा की गई है ।

× × ×

मातु पिता गुरु विप्र न मानहिं

आपु गये अरु जानहिं आनहिं ।

× × ×

अवगुन सिन्धु मन्दमति कामी

वेद विदूषक परधन स्वामी ।

विप्र दोह पर दोह विसेषा

दम्भ कपट अथ घरें सुवेषा ॥

फिर वे भागवत सम्प्रदाय की सहिष्णुता में कहते हैं :

परहित सरिस धर्म नहिं भाई । पर पीड़ा सम नहिं अधमाई ।

परन्तु यहाँ भी निर्याय वेद का ही है :

निर्याय सकल पुरान वेद कर ।

राम पुरवासी, ब्राह्मण और शुभ को बुलाकर कहते हैं :

नहिं अनीति नहिं कण्डु प्रमुखाई,
सुनहु करहु जो तुमहिं सोहाई ।

परन्तु संग ही यह भी कहते हैं :

सोई सेवक प्रियतम सम सोई,
मम अनुसासन माने जोई ।

इनसे प्रकट होना है कि हर रियायत की वास्तविकता क्या थी ।

रामचरितमानस में तुलसी के दो रूप हैं । वे भक्तिपक्ष में अपने युग के मानवतावाद से प्रभावित रहे हैं, परन्तु शास्त्रों की मर्यादा को उन्होंने साथ-ही-साथ स्थापित किया है । कलि का विरोध करके भी वे विरोध करते-करते घबरा गए हैं । उस स्थान पर उन्होंने भक्ति को माना है, क्योंकि भक्ति में तर्क नहीं आते, ज्यों-का-त्यों सब स्वीकार कर लिया जाता है । वेद-पुराणों के जिन आदेशों के विरुद्ध नीच जातियों ने ईश्वर को अपना कहकर 'भक्ति' को चलाया, उसी भक्ति के इस स्वरूप को तुलसी ने भी लिया, क्योंकि उसमें तर्क नहीं थे । परन्तु तर्क-हीनता पर उसकी लाटा जिसका समस्त नीच जाति के संतों ने विरोध किया था—अर्थात् वेद, शास्त्र और पुराण को ।

उस समय तुलसी ने रामचरित गाकर सामंतों को भी शिक्षा दी । हिन्दू-मुसलमान शासक भ्रातृ-हत्या और पितृ-हत्या में रेंगे थे । तुलसी ने आदर्श सामंत परिवार की सृष्टि की । कैकेई, जो वाल्मीकि में राज्यलोभप्रस्ता है, उसे भी तुलसी ने भक्त बनाया है, क्योंकि कैकेई की गलती को तो उन्होंने भगवान् की लीला के अन्तर्गत रख दिया है । इस जरा-सी बात के पीछे एक बहुत बड़ा तथ्य है । बर्बर (दास युगीन) कालीन समाज से छूट मिली थी तो सामंतीय समाज ने कई जातियों को भीतर घुसकर आत्मसात् कर लिया था । धर्म-शास्त्र जाति-प्रथा को जटिल बनाते जा रहे थे, तुलसी ने वह काम पूरा किया और नीच की गलती को भगवान् की लीला कहकर प्रचारित किया । इस जाति-जटिलता के दो कारण थे, एक तो इस्लामानुयायी जातियों ने भारत का समुद्र-व्यापार छीन लिया, दूसरे यहाँ के धर्मों पर प्रभाव डालना शुरू किया ।

रामचरितमानस में भी लोक-रंजन और कर्तव्य-पथ की इति उसी व्यक्तिपरक मोक्ष की भावना में हुई जो पुरा में प्रचलित थी । वास्तविकता यह थी कि धरती पर सब ठीक होते ही तुलसी ने दर्शन के क्षेत्र में उसी 'परवाद' को स्वीकार किया । रामानुज की लीला को भक्ति बनाकर लिया गया और माया का विरोध करके भी उसकी सत्ता स्वीकार की जब कि रामानुज में माया को लीला का ही दूसरा स्वरूप माना गया । जो तुलसी को विशिष्टाद्वैत मत का अनुयायी मानते हैं, उन्हें यह समझना आवश्यक है ।

हमने संक्षेप में तुलसी की युग पूर्ववर्ती विचार-धारा और विशेषताओं को देखा । यहाँ हम उनके काव्य के रूप और काव्य पर विचार करेंगे ।

तुलसी ने चौपाई और दोहे को लिया । चौपाई और दोहा लिखने की भाषा में पुरानी परम्परा थी । पहले चौपाई का दीर्घान्त होना आवश्यक नहीं था । स्वयंभू से तुलसी तक इतना विकास हो गया कि चौपाई ने अपना स्वरूप स्थिर कर लिया । चौपाई छोटी होती है, भट्ट जीम पर चढ़ती है । महाकाव्य के लिए छोटे छन्द का होना अत्यन्त आवश्यक होता है । तुलसी ने

उसी छन्द को चुना ।

तुलसी को मानव स्वभाव का बहुत गहरा ज्ञान था । इसीलिए वह बहुत सफल कथाकार हुए हैं । तुलसी में आश्चर्यजनक गुण था कि वे वस्तु को अपना बजाकर आत्मसात् कर लेते थे । उन्होंने श्रीमद्भागवत के वर्षा-वर्णन को प्रायः क्यों का त्यों—

‘दामिनि दमक रही धन माहीं, खल की प्रीति यथा थिर नाहीं’ वाले प्रसंग में उतार लिया है, परन्तु वह ऐसे सहज किया है कि पूरी-पूरी नकल होने पर भी तुलसी की प्रशंसा करने की इच्छा होती है, उन्हें नकलची कहने की नहीं । तुलसी ने जन-जीवन की जगह-जगह झोंकी दी है जो अत्यन्त सफल है । मजाक और व्यंग्य के तो वह गुण थे । निःस्सन्देह बुद्ध के बाद सिवाय तुलसी के और कोई इतना प्रभावशाली नहीं हुआ जो समस्त उत्तर भारत को अपनी बाणी से गुँजा देता । सारांश में हम कह सकते हैं:—

- १—तुलसी ने जनभाषा का प्रयोग करके पुराने असहिष्णु ब्राह्मणवाद को हराया ।
- २—तुलसी ने जनभाषा का प्रयोग करके नए ब्राह्मणवाद को प्रतिष्ठापित किया ।
- ३—तुलसी ने भक्ति-सम्प्रदाय की सहिष्णुता को अपनाया और तर्क का विरोध करके मानवतावाद के साथ एक विरोधी वस्तु वेदत्रयी को भी स्थापित किया । परन्तु यह यो सम्भव हुआ कि तुलसी ने सामन्तवाद को सर्वोपरि अवस्था को ही इस्लाम के विरुद्ध लोकरञ्जनकारी शक्ति के रूप में खड़ा किया और तर्क को तिलांजलि दी ।
- ४—तुलसी ने वर्णाश्रम धर्म को स्थापित करने के लिए रामचरितमानस लिखा, परन्तु वह युग के लिए सत्य था । इस्लाम के नाम पर शासन करने वालों और हिन्दू सामन्तों का संगठन प्रजा को उत्पीड़ित कर रहा था । तुलसी ने हिन्दू सामन्तों को और प्रजा को एक होकर इस्लामी शासकों के विरुद्ध उठने का नारा दिया । यही सिलो, जाटों और मराठों में प्रतिफलित हुआ । राष्ट्रीयता (Nationalities) का भी विकास हुआ ।
- ५—सन्त कवि जाति-प्रथा के विरोधी थे, वे दरिद्र, धनी के चक्कर में नहीं थे । उनका दृष्टिकोण ठीक था । क्योंकि दरिद्र नीच जाति थे और धनी ऊँच जाति । अतः वे जाति-संघर्ष के रूप में ही चीज को लेते थे । तुलसी ने जाति के वर्गरूप को मुलायम वही व्यवस्था स्थापित रखनी चाही । स्पष्ट है कि तुलसी का मुख्य काम ऊपर नं० ४ में कही बात थी और वे उसमें सफल भी हुए ।

अन्त में एक बात पर विचार कर लेना और ठीक है । ‘तुलसी दरबारी कवि नहीं थे सन्त थे, और उन्होंने ‘स्वान्तः सुखाय’, लिखकर अपने जनवाद का परिचय दिया’ यह बहुत से लोग कहते हैं ।

यहाँ यह जान लेना चाहिए कि स्वान्तः सुखाय से अर्थ केवल निम्न, लिखित था—किसी राजा के लिए नहीं अपने सुख के लिए लिखता हूँ । अपना सुख क्या है ? यह तो हम ऊपर देख चुके हैं । तत्कालीन कवि धन के लिए राजाओं के चाटुकार और विलासी थे । तुलसी मुधारक थे और संसार-न्यागी थे । वे तो एक धर्मगुरु थे । उन्होंने काव्य लिखा—धर्म पुराण के रूप में, धर्मगुरु बनकर । अतः वे जनवादी परम्परा में नहीं आते जिसमें कबीर थे, परन्तु वे पुराणकार परम्परा में आते हैं ।

उपयुक्त वैज्ञानिक विवेचन तुलसी का निरादर नहीं है । वह सत्य है । यदि हम कहते हैं

कि कबीर ने मनुष्यता का पाठ पढ़ाया परन्तु वे 'शून्य' की खोज में रहते थे, तो हम उनका अपमान नहीं करते, वरन् वैज्ञानिक विश्लेषण करते हैं। तुलसीदास प्रसिद्ध हैं, महान् हैं, कवि हैं, अतः उनका गलत विवेचन करके प्रगतिवादियों में उनका नाम लिखाना हमारा कर्तव्य नहीं है। अध-कचरे मार्क्सवादी उनको काफी विकृत कर रहे हैं। पाठकों का चाहिए कि साफ-साफ बात देखें। तुलसी ने इस्लामी शासकों का विरोध करके, कुछ बुरा नहीं किया, वे सबसे बड़े शोषक थे। हाँ तुलसी ने जो वर्णाश्रमधर्म प्रतिष्ठापित किया इसका कारण वे यही समझते थे कि इसी से समाज ठीक हो सकता है।

तुलसी को जनवादी प्रकट करके ही क्या उनकी महत्ता प्रकट होती है ? विद्यापति, चन्द में कौन-सी जनवादिता थी। यह बात का अंतर्गढ़ ही व्यर्थ है। इतिहास को अपने दृष्टिकोण के लिए विकृत करना ही नहीं चाहिए, आचार्य शुक्ल ने भक्ति को जो निराशा की आशा मानकर गलती की थी, कुछ आलोचकों ने उसी मे से तुलसी का जनवाद ढूँढ़ निकाला जिसकी हॉ-में-हॉ मिलाना आजकल के अक्सरवादी तथा कथित मार्क्सवादियों का ध्येय हो गया है। हमें उसके प्रति सचेत रहना है, क्योंकि उसके बिना हम कभी तुलसी की वास्तविक महानता को नहीं समझ सकेंगे।



पिछले एक हजार वर्ष की काव्य-निधि में से यदि हम दस सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थों को चुनना चाहें, तो उनमें बिहारी-सतसई का नाम आयगा। ये ग्रन्थ हैं—'पृथ्वीराज रासो', 'पद्मावत', 'सुरसागर', 'रामचरितमानस', 'रामचन्द्रिका', 'बिहारी-सतसई', 'कामायनी', 'प्रिय-प्रवास', 'साकेत' और 'दीपशिखा'। इनमें से अधिकतर ग्रन्थ प्रबन्ध-काव्य हैं। जीवन की विविधता का गहराई और सूक्ष्मता के साथ चित्रण करने के कारण प्रबन्ध-काव्य के श्रेष्ठ ग्रन्थों में परिगणित होने और उसके रचयिता को महाकवियों की श्रेणी में आसन मिलने की, मुक्तककार से अधिक सम्भावनाएँ रहती हैं। फुटकर प्रसंगों पर लिखने की अपेक्षा मुक्तककार भी उस समय अधिक सफल होते देखे गए हैं जब उनके संग्रह-ग्रन्थों के पीछे किसी प्रकार की एकसूत्रता, जो वास्तव में प्रबन्ध का गुण है, विद्यमान हो। सुरसागर, दीपशिखा और बिहारी-सतसई में यह एकसूत्रता भक्ति, रहस्य और प्रेम को लेकर है।

बिहारी ने मुगल-साम्राज्य के समृद्ध-काल में अपनी काव्य-साधना की। ऐसा युग काव्य-श्री के निगार के लिए सदैव उपयुक्त होता है। उस समय प्रजा सुखी थी और शासकों ने देश में शान्ति स्थापित कर दी थी। वे कलानुगामी थे, इन्हीं से अनेक रूपों में उसका विकास हो रहा था। विद्रोह की भावना एक प्रकार से मिट चुकी थी। यह विद्रोह की भावना ऐसी है कि आँधी की भोंति उठती है, शान्त हो जाती है और फिर उठती है। उस आँधी के फिर उठने में अभी देर थी। जैसा जयसिंह द्वाग बलख से शाहजहाँ की सेना को बचाकर लाने के वर्णन से पता चलता है, आक्रमण के समय हिन्दू-मुसलमान ऊँचे से-ऊँचा भिड़ाकर लड़ने थे। राजनीतिक बातों में शासन थोड़ा हस्तक्षेप अवश्य करता रहा होगा, क्योंकि एक स्थान पर बिहारी ने 'दुगज' शब्द का प्रयोग करते हुए उसके विषम परिणाम की चर्चा की है। धर्म की दृष्टि से यह युग साम्प्रदायिक कट्टरता का युग न था। कबीर के समय से ही कवि लोग इस प्रकार की कट्टरता का विरोध कर रहे थे और धर्म की वे बहुत उदार बनाने में समर्थ हुए। बिहारी ने वैष्णव धर्म और निरुण मत, दोनों का समर्थन समान भाव से किया है। धर्म के सम्बन्ध में पूरी स्वतन्त्रता उस समय लोगों की थी। एक पुराण-वाचक के प्रसंग में हमारे कवि ने उसे व्यभिचारी दिखलाया है और मन्दिर भी प्रेमियों के मिलन-स्थल बतलाए हैं। इससे सिद्ध होता है कि धर्म में थोड़ा दौंग उस समय भी बना हुआ था। पर सबसे अधिक मनोरंजक है बिहारी द्वारा प्रस्तुत समाज का चित्र। हो सकता है जिस समाज का वर्णन बिहारी ने किया हो, वह बहुत ही सीमित हो। कुछ वर्णन तो निश्चित रूप से राधा-कृष्ण के काल का है। पर बिहारी के नायक-नायिका उनके अपने काल के भी हैं। मैं कभी-कभी सोचता हूँ वह कैसा युग रहा होगा जब युवतियों काम के बाण से मर्माहत हो अभि-सार करती थीं; वन, खेत, कुञ्जीं, खण्डहरों में अपने प्रेमियों से मिलती थीं और इस निद्रा

जीवन में कोई अधिक हस्तक्षेप नहीं करता था !

वैसे तो श्रेष्ठ-काव्य के मौन्दर्य को ग्रहण करने के लिए पाठक में सदैव ही एक प्रकार की ग्राहिका-शक्ति चाहिए; पर बिहारी-स्तसई के वास्तविक महत्त्व को समझने के लिए तो बिना वैसी ज़मत के काम ही नहीं चल सकता। यह ज़मत काव्य-शास्त्र के ज्ञान पर निर्भर करती है। है। बिहारी में प्रतिभा तो थी ही, साथ ही उस प्रतिभा को अध्ययन के द्वारा उन्होंने निखारा था और अपने इस अध्ययन का उपयोग उन्होंने पूरी शक्ति के साथ किया था।

बिहारी स्तसई की मूल प्रवृत्ति शृंगारी हैं। स्तसई की रचना की प्रेरणा के सम्बन्ध में जो यह कहानी कही जाती है कि बिहारी ने जयपुर पहुँचने पर एक दोहे की मार से ही अपनी नई रानी के प्रेम में आबद्ध महाराज जयसिंह को अन्तःपुर के घेरे से मुक्त किया, उसे लेकर सभी आलोचकों ने प्रायः एक ही सी बात कही है। यह घटना यदि सच हो, तो भी इससे प्रमाणित यही होता है कि प्रारम्भ से ही बिहारी की प्रवृत्ति शृंगारी थी। उस दोहे को लीजिए—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं विकासु इहिं काख ।

अली कली ही सौ बंध्यौ, आगै कौन हवाल ॥

इस दोहे का आशय यह नहीं है कि राज और रसहीन कली से ही जो भौंरा इतना बँधा हुआ है, अर्थात् जो नायिका की जीवन-प्राप्ति से पहले ही उसके रूप पर मुग्ध होकर कर्तव्य-ज्ञान भूल गया है, उसकी आगे क्या दशा होगी; वगैरह कि जो समय से पूर्व ही अपने आकर्षण का परिचय दे रहा है, वह रस का समय आन पर अपने अनुराग की दृढ़ता और भी प्रमाणित करेगा। इस प्रकार यह दोहा बोधोदय के लिए न लिखा जाकर रसोदय के उद्देश्य से ही लिखा गया होगा। जयसिंह ने जो बिहारी से मिलना चाहा होगा वह इसलिए कि आदमी कैसा ही हो; पर है रसज्ञ और इसी से अशक्तियों के भोल उन्होंने उनके दोहों को खरीदा, यद्यपि यह भोल बहुत कम था।

संयोग-काल की कोई ऐसी स्थिति नहीं जो बिहारी की दृष्टि से बची हो। रूप-दर्शन से आकर्षण होता है। रूप के ये वर्णन नायिका के हैं और हम दृष्टि से नायिका से अधिक नायक के आकर्षण का वर्णन होना चाहिए था; पर ऐसा है नहीं। नायक से अधिक यहाँ भी नायिका पर कवि की दृष्टि है। नायिका आकर्षित होती है। आकर्षित होने पर पीड़ा का अनुभव करती है। नायक कहीं मिल जाता है, तो निमी-न-विगी बहाने उस पीड़ा को द्यस्त करने के उपाय ढूँढती है। नायक उनके आकर्षण को पहचान कर उसे भेट भेजता है जिनमें छुँघचियों की माला, पान और पंखा मुख्य हैं। आजकल की प्रेमिकाएँ शायद इतनी सस्ती भेंट स्वीकार न करें। इस आकर्षण के स्थायी हो जाने पर नायिका शुरुजन-परिजन की आँख बचाकर अमिस्कार के लिए तैयार होती है। पथ में कोई झंझट खड़ी न हो जाय, इसलिए दूती अधिकतर साथ रहती है। एकांत में नायक-नायिका का मिलन होता है। क्रीड़ा करने से पहले नायिका मदिरापान करती है और थोड़ी देर झूठी 'नाही' 'नाही' करने के उपरांत सुख से सुरत में लीन होती है। अधिक दीट हो जाने पर तो उसे विपरीत-रति के लिए तैयार किया जा सकता है—

मैं मिसहा सोचौ समुक्ति, मुँह चूम्यौ डिग जाह ।

हँस्यौ, खिसानी, गल गल्यौ, रही गरै जिपटाह ॥

रीप उजैरैं हू पविहिं हरत बसनु रति काज ।

रही लपटि छवि की लुटनु नैकौ छुटी न जाज ॥

इस मिलन में कुछ ऐसी बातों का वर्णन भी बिहारी ने किया है जो कुछ रसिकों को चाहे अच्छी लगें; पर अधिक गम्भीर रुचि वाले व्यक्तियों को शायद ही रुचिकर प्रतीत हों। उदाहरण के लिए नायक पतंग उड़ा रहा है तो नायिका अँगन में उसकी छाया छूने के लिए दौड़ी-दौड़ी फिन्ती है या नायक नायिका की गोद में ब्रम्हा लेने समय चुप से उसकी छाती को उँगली से दबा देता है या दोनों घरों के बीच में जो दीवाल है उसमें बड़ा छेद करके दोनों रात-भर एक-दूसरे का हाथ पकड़े खड़े रहते हैं या फिर पैरों की उँगलियों के बल खड़े होकर और दीवाल पर थोड़ा उच्चकर दोनों एक-दूसरे के कपोल चूमकर भाग जाते हैं।

बिहारी का संयोग-वर्णन जैसा सफल हुआ है, वियोग-वर्णन वैसा नहीं। एक तो यह उतना विस्तृत नहीं है, दूसरे स्वाभाविकता का स्थान यहाँ उक्तियों के चमत्कार और अतिशयोक्तियों ने ले लिया है। किमी मनोदशा का वर्णन कहीं काव्य का रूप ग्रहण करता है और कहीं वह विलबाध बन जाता है, इसका ज्ञान बहुत कम साहित्यिकों को होता है। लगता है जीवन के संयोग-पल्ल का बिहारी को जैसा अनुभव था, वियोग-पल्ल का वैसा नहीं। मिलन और विरह जीवन की दो ऐसी गम्भीर स्थितियाँ हैं कि जब तक किमी कवि को इनका गहरा अनुभव न होगा, तब तक वह अपने काव्य में भी इनकी अभिव्यक्ति प्रभावोत्पादक ढंग से न कर पायेगा। वियोग-वस्था में पहुँचने ही बिहारी को नायिका कभी प्राण बचाने के लिए चन्द्रमा और समीर के सामने टोड़ती फिन्ती है, कभी जुगनुओं को अंगारे समझकर भीतर छिप जाने की सलाह देती है। सौम लेनी है तो कभी छः-सात हाथ इधर कभी छः-सात हाथ उधर खिच जाती है। रोती है तो ओंखें छाती पर पड़ते ही भाप बनकर उड़ जाते हैं। कोई उस पर गुलाब-जल छिड़क देता है तो वह बीच ही में सूख जाता है। दुर्बल इतनी हो गई है कि मृत्यु चरमा लगाकर भी उसे देवना चाहे तो नहीं देख पाती। पड़ौसी उमसे परेशान है। जाड़े की गर्तों में गीले कपड़े आगे कर उसके पास तक पहुँच पाते हैं और ग्रीष्म में तो उसके पड़ौस में रहना असम्भव हो गया है।

ऐसा नहीं है कि वियोग के स्वाभाविक वर्णन बिहारी में बिल्कुल पाए जाते ही न हों, पर वे अस्वाभाविक वर्णनों से इतने दबे हुए हैं कि सहसा लक्षित नहीं होते। नीचे के दोहों को ही देखिए जिनमें शारीरिक दशा और मानसिक हलचल को किस स्वाभाविकता और मामिकता से व्यक्त किया गया है—

धन के मोचे कुसुम खौं, गई बिरह कुम्हिलाह ।

सदा-समोपिनि सखिनु हूँ, नीठि पिछानी जाह ॥

जब जब वै सुधि कीजियै, तब तब सब सुधि जाँहि ।

आँखिनु आँखि, लगी रहै, आँखें लागति नाँहि ॥

पर वियोग के उपरान्त बिहारी ने नायक को परदेश से लौटाकर प्रेम का अन्त संयोग में ही किया है। इससे पता चलता है कि उनकी दृष्टि जीवन के सुख-पल्ल की ओर ही थी।

प्रेम के जिस वातावरण का सृजन बिहारी ने किया है, वह आज हमें कुछ विलक्षण लग सकता है। और अधिक अच्छा नाम न मिलने से हम इसे रीतिकालीन प्रेम कहते हैं। हिन्दी-साहित्य में प्रेम की भावना का विकास क्रमशः हुआ है। वीरगाथा-काल में प्रेम उस व्यक्ति के

प्रति उमड़ता दिखाई देता है जो नायिका को स्वयंवर-भूमि या युद्ध-भूमि में तलवार के बल पर जीत सकता था। सन्तो का प्रेम-सम्बन्ध निरुण के प्रति रहा। सुक्रियों ने लौकिक प्रेम के माध्यम से आध्यात्मिक प्रेम की व्यञ्जना की। तुलसी, सूर तथा अष्टछाप के अन्य कवियों ने लौकिकता से बहुत ऊँचे उठकर भगवान् के चरणों में अपने भाव का निवेदन किया। इधर आधुनिक युग के छायावाद-काल में एक दूसरे ही ढंग से निरुण को प्रेम का आलम्बन बना महादेवी आदि ने आत्म-निवेदन किया। और आगे चलकर व्यक्तिगत प्रेम की तीव्र अनुभूति नचन और शान्ति मेहरोत्रा में पाई गई। फिर भी हिन्दी साहित्य के आदि युग से लेकर यहाँ तक प्रेम का आलम्बन चाहे बदलता रहा हो; पर ये सारी अभिव्यक्तियाँ हैं सरल ही। केवल हिन्दी के आधुनिकतम काव्य में प्रेम-भावना युग की परिस्थितियों और जीवन के प्रति बदले दृष्टिकोण के कारण उलम्बन-मय हो गई है, यों अन्य भावनाओं से संघर्ष प्राचीन प्रेम-भावना में भी पाया जाता है; पर वह बहुत सीधा सादा है। अन्तर्द्वन्द्व की कभी विहारी में भी नहीं, उदाहरण के लिए उनकी नायिका प्रायः लाज और प्यार तथा गुरुजन-परिजन के भय और प्रणय के बीच फँसी रहती है। पर नवीनतम काव्य को छोड़कर मनोवैज्ञानिक उलम्बनों के सूक्ष्म विश्लेषणों की ओर प्राचीन कवियों का ध्यान गया ही नहीं। इस सारे प्रेम-व्यापार के बीच विहारी की प्रेम-भावना भिन्न प्रकार की है—लौकिक और स्थूल, पर इस भावना के सबसे प्रौढ़ विश्लेषक और समर्थक भी वे ही हैं। विहारी रीतिकालीन प्रणयानुभूति के प्रतिनिधि कवि हैं।

विहारी सतसई में भक्ति की चर्चा होते हुए भी, विहारी को भक्त नहीं कहा जा सकता। किसी विशेष वाद में उनकी आस्था थी, ऐसा इन दोनों में प्रकट नहीं होता। उन्होंने समान भाव से राम, कृष्ण और नृसिंह को स्मरण किया है। कहीं-कहीं तो पुष्ट तर्कों के आधार पर सगुण से बढ़कर निरुण का समर्थन वे कर बैठे हैं। प्रतिस्मिन्वाद और अद्वैतवाद दोनों की पुष्टि में भी उन्होंने कुछ-न-कुछ कहा है। नाम-स्मरण पर भी वे जोर देते पाए जाते हैं, ऐसी दशा में पाठक के लिए यह निर्णय करना कठिन है कि उन्हें किम मत के अन्तर्गत वह माने। उनका विशेष भुक्तव राधा-कृष्ण की लीलाओं की ओर यों है। भक्तों के समान वे कृष्ण पर विश्वास करते, उनके यश का वर्णन करते और उन्हें उलाहना देते पाए जाते हैं। पर मेरी दृष्टि में विहारी भक्त नहीं थे, केवल कवि थे। जैसे प्रत्येक महाकवि अपने प्रिय विषय के अतिरिक्त अन्य विषयों पर भी समान सामर्थ्य के साथ लेखनी चलाता है, वैसे ही विहारी ने भी प्रेम के अतिरिक्त भक्ति और नीति पर लिखा। भक्त का हृदय उन्हें प्रातः हुआ ही न था। राधा और कृष्ण के जीवन को जैसा घोर शृङ्गारी और वासनात्मक उन्होंने चित्रित किया है, उससे तो इस बात में और भी सन्देह नहीं रह जाता। विहारी अनुराग के कवि थे, विराग के नहीं। भक्तों के हृदय की-सी पवित्रता, आर्द्रता, कोमलता, कातरता, दीनता और भाव-भंगता उनमें सामान्यतः नहीं पाई जाती—

कोजै चित सोई तरे जिहि पवितनु के साथ ।

मेरे गुन-औगुन-गनन गनों न गोपीनाथ ॥

यह बरिषा नहीं और की, तूँ करिषा वह सोधि ।

पाहन-नाव चढ़ाइ जिहि कीने पार पयोधि ॥

पतवारी माझा पकरि और न कछु उपाठ ।

तरि संसार-पयोधि कौं, हरि-नावै करि नाठ ॥

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।

एकै रूपु अपार, प्रतिबिम्बित लखिबनु जहाँ ॥

प्राचीन कवियों में सेनापति जैसे एकाध कवि को छोड़कर प्रकृति का स्वतन्त्र वर्णन पाया ही नहीं जाता । प्रकृति को वहाँ कहीं आध्यात्मिक भाव की व्यंजना के लिए, कहीं रहस्य के लिए, कहीं उपदेश के लिए और कहीं अलंकार-विधान के लिए प्रयुक्त किया गया है । बिहारी ने भी अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति से अनन्त मर्म-छवियों को चुना; पर सन्तोष की बात है कि षड्वृत्त वर्णन के अन्तर्गत उन्होंने प्रकृति की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार करके उसमें व्याप्त अनेक भावनाओं को भी चित्रित किया है । लोक की क्रीड़ा को चित्रित करने के उपरान्त प्रकृति में चलने वाली क्रीड़ा पर भी उनकी दृष्टि गई—

झुकि रसाख-सौरभ, राने मधुर माधवी-गंध ।

दौर-दौर फौरत फँपत भौर फौर मधु-अंध ॥

रनित शृंग-वण्टावली, भरित दान मधु-नाह ।

मन्द-मन्द आवतु चर्यौ कुंजर कुंज-समीर ॥

प्रकृति और मनुष्य को वे एक-दूसरे के पाग लाए और स्थान-स्थान पर उन्होंने यह प्रदर्शित किया कि मनुष्य के व्यवहार का बहुत बड़ा अंश प्रकृति से प्रभावित रहता है । वर्षा और शिशिर दोनों का प्रभाव मानव-हृदय पर देखिए—

तिय-तरसोई मन किए, करि सरसोई नेह ।

धर-परसोई ह्वै रहे, भर-बरसोई मेह ॥

तपन-तेज, तपु-ताप-तपि, अतुल तुलार्ह माँह ।

सिसिर-सीतु क्यौहुँ न कटै, बिनु जपटै तिय-नाह ॥

प्रकृति-सम्बन्धी कुछ चित्र तो बिहारी के ऐसे हैं जो हिन्दी के आधुनिक-काव्य की तुलना में भी कम शक्तिशाली नहीं टहरते । नीचे के दोहों में जो ग्रीष्म का वर्णन है उसमें प्राचीन-काल के अलंकार-विधान की मामिकता और सूक्ष्मता तो हैं ही, आधुनिक-युग की मूर्ति-मना और चेतनता भी विद्यमान हैं । इन दोनों खण्ड-दृश्यों से प्रकृति की कैसी सजीवता झलक रही है ! ग्रीष्म और छाया दोनों ही जैसे यहाँ स्पन्दन और गति से युक्त हो उठे हैं । पहले दोहे में तो प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों ही प्रकृति के क्षेत्र से चुने गए हैं । यह विशेषता आधुनिकतम हिन्दी-काव्य में, एक महादेवी की 'दीपशिखा' को छोड़कर शायद ही कहीं पाई जाती हो—

नाहिन ए पावक प्रबल तुवै चलेँ चहुँ पास ।

मानहुँ बिरह कसंत कै ग्रीष्म लेत उसस ॥

बैठि रहो अति सघन बन पैठि सदन-तन माँह ।

देखि दुपहरी जेठ की छाँहों चाहति छाँह ॥

हास्य बिहारी में नहीं के बराबर है । दाग से इन्हे भी चिढ़ थी, इसी से कथा-वाचको और अशकचरे वैद्यों को लेकर उन्हें ऐसी स्थिति में दिखाया गया है जिससे हँसी आती है । बिहारी निश्चित रूप से नगर के जीवन और नागरिक कवि के पक्ष में थे । नागरिकों के प्रति गाँववालों के व्यवहार से वे बहुत क्रुद्ध दिखाई देते हैं; अतः जहाँ कहीं हास्य की स्थिति आई

भी है, वहाँ उसमें व्यंग्य के समावेश के कारण और गाँववालों के प्रति थोड़ी हीन-भावना रखने के कारण ऐसे स्थल शुद्ध हास्य के नहीं रह पाए हैं। हमारा अनुमान है कि भारत के गाँवों और वहाँ के निवासियों के स्वभाव का विहारी को बहुत अच्छा अनुभव न था। हास्य के कुछ उदाहरण लीजिए—

यहु धनु जै, जहसानु कै, पारौ देत सराहि ।
बैद-बधू, हैंसि भेद सौं, रही नाह-सुँह वाहि ॥
परतिय-दोष पुरान सुनि बखि पुबकी सुखदानि ।
कसु करि राखी मित्र हूँ शुद्ध-आई सुसकानि ॥
कन दैबौ सौँप्यौ समुर, बहू धुरहथी जानि ।
रूप-रहचटै बगि लग्यौ, माँगन सबु जगु आनि ॥

भावना के क्षेत्र से हटकर कवि लोग कभी-कभी अपने जीवन के अनुभवों को भी चित्रित करते देखे जाते हैं। ऐसी बातें इस धारणा को लेकर लिखी जाती हैं कि योग्य सत्कार उनसे लाभ उठावे। मात्र अनुभव को चित्रित करने वाली ऐसी रचनाएँ सुक्तियों कहलाती हैं जिनमें वृद्ध-सी नीति की बातें भी सम्मिलित रहती हैं। जहाँ तक होता है बात को सीधे-सीधे कह दिया जाता है। पर तथ्य कैसा ही हो उसे हृदयगम कराना तो होता ही है; इसी में ऐसी उक्तियों में तर्क और अलंकार के सहारे चित्तन के पल अनित किए जाते हैं। बहुत सी बातें विहारी ने सवजन-दुर्जन, गुनी-निगुनी, दाता-सूम आदि को लेकर कही हैं। कुछ सुक्तियों केला, प्रेम और मनुष्य के स्वभाव को लेकर भी हैं—

मीत, न नीति गलीतु हूँ जौ धरियै धनु जोरि ।
खाए खरचै जौ झुरै, तौ जोरियै करोरि ॥
कैसे छोटे नरनु तैं, सरत बढनु के काम ।
मइयौ दमामौ जातु क्यों, कहि चूहे के चाम ॥
बड़े न हूँ गुननु बिनु बिरद बढाई पाइ ।
कहत धतूरे सौं कनहु, गहनौ गइयौ न जाइ ॥

विहारी की कला हृदय की सहज उपज का परिणाम नहीं। वह अभ्यास-साध्य है। वहाँ अभिव्यक्ति का फूल वैध नहीं खिलता जैसे वसन्त में डालियों पर फूल खिलते हैं। कवि के भाव को ठीक से समझने के लिए उसकी कला से परिचित होना आवश्यक है। यह कला कई बातों पर निर्भर करती है जैसे (१) रस (२) अलंकार (३) नायिका-भेद (४) शब्द-शक्ति (५) प्रसंग-विधान, और (६) भाषा। पाठक को यदि इनमें से एक वा भी अच्छा ज्ञान नहीं है, तो वह विहारी के काव्य-सौन्दर्य में अपरिचित ही रहेगा। उदाहरण के लिए इस टोहो को देखिए जिसका अर्थ इस प्रकार की बातों के ज्ञान के बिना छल ही नहीं सकता—

लिखन बैठि जाकी सयी, गहि-गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के, चतुर चितेरे कर ॥

विहारी के भाव-पद्ध और कला-पद्ध की सीमाएँ हो सकती हैं और हिन्दी-साहित्य में उनके स्थान पर आलोचकों में मतभेद भी; पर मुझे जो उनके सम्बन्ध में सबसे अच्छी बात लगती है वह यह कि उन्होंने अपने से पूर्व छः सौ वर्ष के काव्य को धर्म के प्रभाव से मुक्त करके जीवन

की ओर मोड़ा। यही काम आज के युग में यदि किसी ने किया होता तो वह 'काव्य में विद्रोह' कहलाता। लौकिक जीवन के एक बड़े पक्ष के सौन्दर्य, क्रीड़ा और आनन्द का जैसा सजीव वर्णन बिहारी में पाया जाता है, वैसा आज तक के किसी कवि के काव्य में नहीं। यह जीवन कहीं-कहीं गन्दला है, पर घरती का जीवन ऐसा ही है, क्या किया जाय। इतना तो निश्चित ही है कि उनके काव्य का एक ऐतिहासिक महत्त्व है। जैसे चन्द्रवरदार्द, कवीर, जायसी, सूर, तुलसी, हरिश्चन्द्र, मैथिलीशरण गुप्त और जयशंकरप्रसाद के बिना काव्य के विभिन्न युगों का इतिहास नहीं लिखा जा सकता, वैसे ही रीतिकाल के दो सौ वर्ष की कड़ी दूरी हुई दिखाई देगी, यदि उसमें से बिहारी का नाम निकाल दिया जाय तो।



सभ्यता-समीक्षा और इडा

युग तथा साहित्य के घनिष्ठ परस्पर-सम्बन्धों के वास्तविक स्वरूप को समझने की दिशा में प्रयास करते हुए, हमारे दृष्टि-मार्ग में दो विशेष प्रकार का साहित्य उपस्थित होता है। एक वह जिसमें युग-प्रवृत्तियों का मात्र प्रतिबिम्ब हो अर्थात्, आपेक्षिक रूप से, युग-प्रवृत्तियों को जागरूक प्रकार से न किया जाकर, एक विशेष मानसिक निष्क्रियता के वशीभूत हो, मात्र उनका संस्कृत अथवा विकृत प्रतिबिम्ब उपस्थित कर दिया जाता है। दूसरा साहित्य इस प्रकार का होता है कि जिसमें इन युग-प्रवृत्तियों के अभिप्राय, गर्भितार्थ, उनके प्रभावकारी अथवा विनाशकारी आशय-आदि को जागरूक प्रकार से ग्रहण किया जाकर वर्तमान के पार मानव-भविष्य को निदारा जाता है। निश्चय ही, ऐसे साहित्य का उद्देश्य है मानव-चेतना का परिष्कार।

किन्तु, बहुत ज़रूर यह भी देखा गया है कि महान्-से-महान् साहित्यकार (जैसे टास्टाय) सारे समाज की चित्रात्मक समीक्षा कर चुकने के बाद, जीवन-सम्बन्धी जिन अन्तिम निष्कर्षों पर पहुँचता है (उनका सर्वमान्य होना या न होना अलग बात है, किन्तु) उनसे डर तो यह हो जाता है कि कहीं वे अन्तिम निष्कर्ष हानि-प्रद तो नहीं हैं? यह भय स्वाभाविक भी है। समीक्षा जीवनगत तथ्यों की हुआ करती है। अतः, (साहित्य में चित्रात्मक समीक्षा का स्थान बहुत ऊँचा होते हुए भी) समीक्षित तथ्यों के उपरान्त, जब साहित्यकार उन तथ्यों पर आधारित सामान्यीकरणों के क्षेत्र में अपनी स्वभाव-गत तथा प्रभाव-गत प्रवृत्तियों के वशीभूत हो, साहसपूर्ण अथवा दुःसाहसपूर्ण कदम उठाते हुए, अन्तिम निष्कर्षों की ओर दौड़ लगाता है तब उसके चरम-निर्णयो को जरा सावधानी से जागरूकतापूर्वक लेना और उनका उचित विश्लेषण करना एकदम आवश्यक हो उठता है। साहित्य-समीक्षाकार की सफलता, उसके स्वयं के जीवन-विशेष की अनुभव-जन्य व्यापकता के साथ ही, उन तत्त्वों पर मूलतः आधारित है जिन्हें 'दृष्टिकोण' शब्द के अन्तर्गत रखा जा सकता है। चूँकि मानव-चेतना का परिष्कार न केवल साहित्यकार ही करता है, बल्कि भौतिक तथा सामाजिक विज्ञानों के अधिकारियों द्वारा भी वह सम्भव होता है (उनके सहकार्य के बिना, यह असम्भव भी है) अतएव, समीक्षक के लिए यह देखना आवश्यक हो जाता है कि समीक्ष्य वस्तु और उसके निर्माता के निर्णय, सामान्यीकरण और अन्तिम निष्कर्ष अद्यतन तर्क-शुद्ध और अनुभव-सिद्ध ज्ञान के प्रतिकूल तो नहीं जा रहे हैं? (चूँकि चेतना परिष्कार का सम्बन्ध मानव-स्थिति के उत्थान, उच्चतर रूपान्तर और विकास से है, इसलिए) समीक्षक का दायित्व साहित्यकार के प्रति न्याय, सहानुभूति-औदार्य आदि तक ही सीमित न रहकर, उसके आगे बहुत बढ़ जाता है। यही कारण है कि देश तथा विश्व की वर्तमान स्थिति में, समीक्षक की दृष्टि समीक्ष्य साहित्य के अन्तःसौन्दर्य में ही समाहित न होकर, साहित्यकार के अन्तिम निष्कर्षों की

मंजिल के अन्दर जाकर यह देखने की कोशिश करती है कि क्या यह मंजिल न्यायोचित, उपादेय और लामप्रद है !!

इस प्रकार के समीक्षा-सम्बन्धी प्रयास 'कामायनी' के लिए तो अत्यन्त उपयुक्त हैं, चाहे वे सफल रहें या असफल। कामायनी में इड़ा, अद्रा और मनु को लेकर, प्रसादजी जिन निष्कर्षों पर पहुँचे हैं, उनका क्षेत्र बहुत ही व्यापक है। पुरुष, स्त्री, व्यक्ति, समाज, सभ्यता, मुक्ति आदि सभी विषय प्रसादजी की विश्लेषणमयी काव्यानुभूति के अन्दर आ जाते हैं।

मुख्य प्रश्न

कामायनी के सम्बन्ध में सबसे बड़ा सवाल है इड़ा के प्रति प्रसादजी के रुख का। पूरी कामायनी में बुद्धि (जिसकी प्रतीक-चरित्र इड़ा है) के बारे में कटोरीता बरती गई है। बुद्धि का प्रसंग आते ही, प्रसादजी आलोचनातुर हो उठते हैं। अपनी भूमिका में भी, प्रसादजी ने बुद्धि के विरुद्ध अद्रा के प्रति अपने पक्षपात की ओर इशारा कर दिया है। कामायनी के कथानक में भी, इड़ा (न्याय का पक्ष लेते हुए भी) पराजिता बतलाई गई है। स्वयं इड़ा, अद्रा के सम्मुख, निविड़ आत्मालोचन से ग्रस्त हो जाती है। इन सभी बातों से, स्वभावतः, निष्कर्ष यह निकलता है कि प्रसादजी बुद्धिवाद-विरोधी अद्रावाद के समर्थक हैं। लेकिन सवाल यह भी है कि बुद्धि और उसके व्यवहार-क्षेत्र को हीन-भाव से देखने के क्या माने हैं? क्या अपने इस रुख से प्रसाद जी तत्सामयिक सांस्कृतिक विचार-विकास-शृङ्खला के बहुत पीछे की कड़ी की ओर तो नहीं जा रहे हैं? रवीन्द्र और उनके पूर्व रामकृष्ण-रामतीर्थ, महागुरु के चिपलुण्ण-आगररुद्र बुद्धि की निर्माणकारी सत्ता को मानते थे। भारत के राष्ट्रीय उत्थान का, रमण और जगदीशचन्द्र बोस और रामानुजम की कीर्तिगाथाओं का, गोंधीवाद-प्रणीत राष्ट्रवाद के भव्य उत्कर्ष का वह काल था। ऐसे समय, नई सभ्यता का निर्माण करने वाली स्वप्न-दर्शी इड़ा के तिरस्कार का अर्थ? साम्राज्य-वाद-विरोधी राष्ट्रवादी आन्दोलन के रामराज्य के स्वप्न से प्रसाद प्रभावित क्यों नहीं हो रहे थे? क्या वे राष्ट्र-निर्माण के मानवीय प्रयासों से नाराज होकर इड़ा से विद्रोह कर बैठे थे? अथवा, इड़ा के पीछे कोई और रहस्य है?

इड़ा-प्रणीत सभ्यता

एक बात स्पष्ट है। और वह यह कि तत्सामयिक राष्ट्रवादी आन्दोलन की सामाजिक भूमि से, उनकी वास्तविकताओं से, प्रसादजी का आदर्शवाद प्रभावित न था। हाँ, उस सामाजिक राष्ट्रवादी वास्तविकता का जो उन्होंने विश्लेषण किया वह कामायनी में चित्रित होकर आज भी उतना ही सच है जितना कि प्रसादजी के जमाने में था। निश्चय ही, इड़ा-आगमन-पूर्व मनु के सभ्यता-निर्माण के प्रयास का तथा इड़ा-प्रणीत सभ्यता के हास-मूलक स्वरूप का चित्र प्रसादजी के व्यक्तिगत अनुभव की कठोर शिला पर आधारित है। अगर यह न होता, तो प्रसादजी विश्लेषणों और सामान्यीकरणों की तीव्रता और प्रचुरता का प्रदर्शन न कर पाते। विश्लेषण और सामान्यीकरण तथ्यों का हुआ करता है। ये तथ्य निश्चय ही लेखक के सामाजिक तथा व्यक्तिगत अनुभवों की सुदृढ़ शिला पर खड़े हुए हैं—वे कल्पना-मूलक नहीं हैं। अगर वे कल्पना-मूलक होते तो न उस विश्लेषण और न उस सामान्यीकरण में गहराई आ पाती, न आवेग, न तीव्रता! फ़िरनु, प्रसादजी की विश्लेषणात्मक अनुभूति प्रतीकों, उपमाओं, चित्रों आदि के तीव्र आवेग के बीच, ऐसे-ऐसे सत्य सामान्यीकरणों को जन्म देती है कि दग रह जाना पड़ता है। मजा यह है कि वे

सामाज्यीकरण, निष्कर्ष तथा निर्णय हमारे देश तथा विश्व की वर्तमान स्थिति में और भी अधिक सत्य हो गए हैं। कामायनी में वर्णित सभ्यता-प्रयासों के पीछे, प्रसादजी का अपना जीवनानुभव, अपने युग की वास्तविक परिस्थिति, अपने समय की सामाजिक दशा बोल रही है यह निर्विवाद है।

कामायनी में इड़ा के स्वरूप की पहचान उस सभ्यता के रूप के विश्लेषण द्वारा भी हो सकती है, जिसके निर्माण में इड़ा का भी योग था। कामायनी में अंकित, इस सभ्यता-विश्व की विशेषताएँ इस प्रकार हैं—विभेद, वर्ग-संपर्क, शासनादेश-प्रोपणा, विजयों की हूँकार, युद्ध, रक्त-अग्नि की वर्षा, भय की उपासना, 'प्रणति भ्रान्त', 'भीति-विषय कम्पित' होकर काम करते जाना, भूल से विह्वल दलित, 'राष्ट्र' के भावों का नियमों में रूपान्तर, नियमों का दण्डों में रूपान्तर, और दण्डों के कारण, सबका कराहना नियम-खट्टाओं द्वारा आतंक-विप्लवों की वृद्धि, सुविभाजनों का विपणन होना, नियमों का नियम टूटना और बनना, अन्धकार में दोड़, विनाश का मुख हमेशा खुला होना, मस्तिष्क का हृदय से विरोध, ज्ञान, इच्छा तथा क्रिया में परस्पर-विरोध-वैषम्य, श्रद्धा का अन्ध-श्रद्धा में रूपान्तर (श्रद्धा बंचक बनकर अवीर, मानव-सन्तति ग्रह-रश्मि-रज्जु से गाम्भीर्ष बोध पीटे लक्ष्मी) दलित दारिद्र्य, कलह, असफलता-मूलक अमन, अहंकार, दंभ, कष्ट, सन्ताप और मृत्यु इत्यादि।

प्रसादजी द्वारा वर्णित यह सभ्यता शापग्रस्त सभ्यता है (देखिए, इड़ा सर्ग में शाप-वाणी)। इस सभ्यता के विष-बीज मनु के इड़ा-आगमन-पूर्व प्रारम्भिक प्रयासों में लज्जित हो चुके थे। इस ज्ञान-मूलक सभ्यता के प्रधान कारण ये हैं—(१) विभेद, वर्गों की खाई (२) शासन-कर्ता की आतंकवादी नीति, "भय की उपासना" और सत्तावाद, (३) "अम-भाग वर्ग बन गया जिन्हें, अपने बल का है गर्व उन्हें" (४) वनावटी नियम, कृत्रिम सीमाएँ और दण्ड (५) शोषण तथा दारिद्र्य।

इस सभ्यता का, व्यक्तिगत मानसिक स्तर पर, इस प्रकार प्रभाव है—(१) मनुष्य का "कृत्रिम स्वरूप" (२) ज्ञान, इच्छा और क्रिया में परस्पर विरोध-विषमता (३) दंभ, लालसा, असफलता, अहंकार, अस्व, अहंकार आदि-आदि।

प्रसादजी मूलतः यह मानते हैं कि सामंजस्य-विरोधी विघटन की प्रक्रिया, जो सामाजिक स्तर पर वर्ग-विभेद की खाई के रूप में कार्य कर रही है, ठीक वही प्रक्रिया व्यक्तिगत स्तर पर भी गतिमान है। किसी "संकुचित असीम अमोघ शक्ति की भेद से भरी भक्ति" ही यह विघटन की प्रक्रिया है, जो जीवन के हर क्षेत्र में सक्रिय है। प्रसादजी विघटन की इस प्रक्रिया को मूलतः (१) वर्ग-भेद-वर्ग-संपर्क (२) अहंकार मानते हैं।

सारी कामायनी में नवीन सभ्यता के उत्कर्ष, सुखोल्लास, और सफलताओं पर कोई सर्ग नहीं। श्रीवृद्धि और विज्ञानोन्नति, और सत्ता ये चार बातें नई सभ्यता की सफलताओं में गिनाई जा सकती हैं। किन्तु अपने जन्म से ही यह बालक रोग-ग्रस्त रहा। प्रसादजी बार-बार यह कहते हैं कि यह समाज विनाश के मुँह में चला जा रहा है।

प्रसादजी की सभ्यता-समीक्षा के प्रधान तत्व ये हैं—(१) वर्ग-भेद का विरोध और मर्त्यना, अहंकार की निन्दा। यह प्रसादजी की प्रगतिशील प्रवृत्ति है। (२) शासक-वर्ग की जन-विरोधी आतंकवादी-नीतियों की तीव्र निन्दा। यह भी प्रगतिशील प्रवृत्ति है (३) वर्ग-भेद का विरोध करते

हुए भी, मेहनतकशों के वर्ग-संघर्ष का तिरस्कार—यह एक प्रतिक्रियावादी तत्व है। (४) वर्ग-हीन सामंजस्य और समरसता का अमूर्त आदर्शवाद—यह तत्व, अपने अन्तिम अर्थों में, इसलिए प्रतिक्रियावादी है कि (क) वर्ग-वैषम्य से वर्ग-हीनता तक पहुँचने के लिए उनके पास कोई उपाय नहीं। इस उपाय-हीनता का आदर्शिकरण है आदर्शवादी-रहस्यवादी विचारधारा (ख) इस उपाय-हीनता का एक अनिवार्य निष्कर्ष यह भी है कि वर्तमान वर्ग-वैषम्यपूर्ण अराजक स्थिति चिरजीव है। (ग) इस यथार्थ की भीषणता में अगर कुछ कमी की जा सकती है तो वह शासक की अन्ध्राई और उसके उदार दृष्टिकोण द्वारा ही सम्पन्न हो सकती है। अर्थात् अपने पुत्र को इडा के पास इसीलिए रखती है। (घ) इस विचार-धारा के द्वारा, यथार्थ और आदर्श के बीच अनुवाकनीय खाई पड़ जाती है।

ध्यान रहे कि प्रसादजी के सम्मुख उनके अपने 'आज' की ही दुनिया थी। वे इस 'आज' की वास्तविकताओं से इतने ज्यादा परिचित थे कि वे स्वयं भारतीय कीर्ति के उद्गाता होकर भा, राष्ट्रीय उत्थान और साम्राज्यवाद-विरोधी वायुमण्डल के वायुबुद, इस बात को कतई न भूल सके कि यह नवीन पूँजीवादी समाज और राष्ट्र भयानक रूप से रोगग्रस्त है। इडा सर्ग की शापवाणी सुनिये। यह शापवाणी सन् १९५२ की वास्तविकताओं को भी ठीक चित्रित करती है—सिवाय एक बात के। नई ऐतिहासिक शक्तिमत्पन्न, विकसमान अमिक वर्गों की बल-वृद्धि और आत्म-विश्वास समयी क्रान्तिद्वारी प्रवृत्ति वे देख न सके। उनके जमाने में सामाजिक और राजनीतिक क्षेत्र में, इस क्रान्तिकारी प्रवृत्ति का कोई निर्यायिक (और व्यापक) प्रभाव भी न था। प्रसादजी की महत्ता इसी में है कि उन्होंने नवीन राष्ट्रीय पूँजीवादी यथार्थ के हासप्रस्त स्वरूप की तीव्रतम शब्दों में निन्दा की। भारतीय समाज के अन्दर, मार्क्सवादी विचार-धारा का उनके जमाने में कोई निर्यायिक प्रभाव न होने के कारण, तथा—तत्कालीन सामाजिक विकास स्तर की सीमाओं से ग्रस्त होकर, वे इस वर्ग-वैषम्यपूर्ण अराजक भयानकता के विश्व को चिरन्तन मान बैठे।

इडा का स्वरूप

ऐसी सभ्यता की क्लिप्तसफ़री की एक प्रतीक इडा, मनु के अतिचारी कार्यों की व्यापपूर्ण भर्त्सना के वायुबुद, (और अपनी निविड आत्म-आलोचना के वायुबुद) प्रसादजी की अन्तिम महानुभूति खो बैठी। यह इडा बुद्धि की प्रतीक नहीं। (प्रसादजी ने उसे बुद्धि का प्रतीक-चरित्र माना है) वह तो पूँजीवादी समाज की मूल विचार-धारा की प्रतीक है। इडा बुद्धि-प्रधान अवश्य है। वह विज्ञानोन्नति और वर्ग-विभाजन के आचार पर, नवीन सभ्यता खड़ी करती है। जीवन के लिए संघर्ष (struggle for existence) और योग्यतम की विजय तथा शेष का तिरोधान (survival of the fittest) उसका प्रमुख सिद्धान्त है। इस संघर्ष को वह 'चिति-केन्द्रों का संघर्ष' कहती है। यह संघर्ष, इडा के अनुसार, लोगों को आपस में मिला देता है (लोग संगठित हो जाते हैं) किन्तु, इस संघर्ष के कारण, व्यक्ति-चेतना राग-पूर्ण होकर भी बोध-पंक में सन जाती है, तथा वह गिरती पड़ती अपनी मजिल की ओर चली चलती है। यही जीवन-उपयोग है, यही बुद्धि-साधना है; और अपना जिसमें श्रेय हो, वही सुख की आराधना है (देखिए—संघर्ष सर्ग, पृष्ठ २००-२०१)

इडा स्वयं भी रहस्यवादी है। वह 'जीवन-संघर्ष' में योग्यतम की विजय वाले सिद्धान्त को विश्व का चिरन्तन मूल नियम मानती है। किन्तु, (पूँजीवादी) नियम-विधान के प्रतिकूल जाने

वाले के लिए, उसके मन में कोई सहानुभूति नहीं। वह यह नहीं समझ पाती कि वर्ग-भेद के आधार पर उसके 'सुविभाजन विषम' क्यों हो गए हैं और नियम क्यों टूटते हैं और नये क्यों बन जाते हैं। वह अपनी अवनति, अपना हास स्वीकार करती है और अन्धा को अमूर्त समरसता का सिद्धान्त मान लेती है।

निश्चय ही, अन्धा और प्रसादजी 'जीवन-संघर्ष' में योग्यतम की विषय' के सिद्धान्त को विलकुल नहीं मांगते। यह एक घनघोर प्रतिक्रियावादी मान्यता है, जो मनुष्यता के मानवीय स्वरूप के एकदम विपरीत है। वह सिद्धान्त स्वार्थ-लोलुप साम्राज्यवादी पूँजीवाद का वैचारिक अस्त्र है। इस वैचारिक मनोभूमि ने प्रगत् इड़ा और उसकी नवीन सभ्यता अन्धा और प्रसादजी के लिए अत्यन्त गृहणीय है। किन्तु, अपनी उपापहीनता के कारण, इस सभ्यता को उन्हें चिरन्तन मान लेना पड़ता है। उसकी विपरीतता और मन्ताप को कम-से-कम करने के लिए, अन्धे शानक की बरुरत है। सो, अन्धा अपना पुत्र इड़ा को सौंप देती है। वर्ग-संघर्ष के प्रति तिरस्कार का भाव रखते हुए भी, अन्धा वर्गहीन सामंजस्यपूर्ण समाज का सगर्भन करती है, किन्तु इड़ा का सामंजस्य वर्ग-मैत्री के आधार पर स्थित है। (इस अर्थ में, इड़ा का चरित्र अन्धा से हजार गुना प्रतिक्रियावादी है)।

उपयुक्त विश्लेषण से यह बात स्पष्ट हो गई है कि अन्धा के इड़ा-विरोध का अर्थ अ-बुद्धिवाद नहीं, न बुद्धि-विरोधीवाद है। इड़ा में निर्माणात्मक प्रतिभा होने के बावजूद, उसके सिद्धान्त शुद्ध पूँजीवादी प्रतिक्रियावादी हैं—जिसे अन्धा ही क्या, कोई भी मानववादी स्वीकार नहीं कर सकता। अतः, ऐसी इड़ा का तिरस्कार कर, प्रसादजी अपने युग-विचारों को पीछे की ओर नहीं ले जा रहे थे, वरन् वे, वास्तविकताओं के विश्लेषण के द्वारा, हिन्दी-भाषा-भाषी विश्व के ज्ञान-कोष में बुद्धि ही कर रहे थे।

किन्तु, इड़ा को बुद्धि-तत्त्व का प्रतीक मानकर तथा अन्धा को अन्धा-तत्त्व का प्रतीक मानकर, प्रसाद ने जिस प्रकार भ्रम-प्रसार किया वह वस्तुतः अत्यन्त शोचनीय है, विशेषकर इसलिए कि हिंदी जगत् में बुद्धि-विरोधी अन्धावाद को भारतीय परम्परा का नाम देकर जो एक प्रतिक्रिया-वायुमण्डल तैयार किया गया, उसके फलस्वरूप हिन्दी के प्रतिक्रियावादों में ही कामायनी अधिक लोकप्रिय हो सकी, और उसके अन्तर्गत प्रखर प्रगतिशील तत्त्वों के प्रति पूर्ण उपेक्षा बरती गई।

क्रान्तिकारी-शुद्ध वैज्ञानिक विचारधारा के अभाव की स्थिति में, साहित्यकार किस प्रकार प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप से ठीक उसी घनघोर वास्तविकता से समझौता कर लेता है, जिस वास्तविकता का वह भयानक शत्रु है, इसका उदाहरण है स्वयं अन्धा और उसके कल्पक-निर्माता प्रसाद जी। मनु-पुत्र को इड़ा के पास सौंपना, और स्वयं हिमालय पर जाकर अमूर्त समरसता और सामंजस्य के वातावरण में रहना क्या आशय रखता है? यदि प्रसादजी के पास युगान्तरकारी वैचारिक अस्त्र होते, तो अन्धा के सम्मुख आत्म-आलोचन-प्रस्त इड़ा के मन को, वैचारिक कक्षापोहों के द्वारा ऐसे स्तर पर भी पहुँचाया जा सकता था, जहाँ से वर्ग-विभाजन-हीन नवीन लोक-राज्य और नवीन जन-सभ्यता के सिद्धांत की ओर जाने वाले प्रशस्त क्रान्तिकारी पथ के दर्शन हो सकते थे। और मनु-सहित इड़ा-अन्धा उस राह पर चल सकते थे। ध्यान रहे कि ज्ञायावादी काव्य में कामायनी ही एक ऐसा ग्रन्थ है, जो समाज-नीति और राजनीति के क्षेत्र में, नये साहस प्रयासों को लेकर निर्दोष रूप से आगे बढ़ता है। अतः उपरिलिखित मन्तव्य उसके लिए अत्यन्त आवश्यक है।

कामायनी की दार्शनिक पृष्ठभूमि

कामायनी एक ऐतिहासिक महाकाव्य है। ऐतिहासिक होने के कारण इसका आचार अनिवार्यतः सैद्धान्तिक है। इतिहास को दर्शन का बहिर्विकास स्वीकार करने के कारण कवि का ध्यान भौतिक घटनाओं के मूल में सन्निविष्ट उन सिद्धान्तों की ओर सतत बना रहा है जिनके द्वारा जगत् और जीवन की गतिविधि का यथार्थ रूप में आकलन होता है। मनु और अद्वा की ऐतिहासिक कथा के साथ इसमें मानव मन के विकास और मुक्ति की मनोवैज्ञानिक कथा भी है अतएव इसका दार्शनिक आधार अपेक्षाकृत व्यक्त और स्पष्ट है। मनु अर्थात् मनन-शक्ति (मन) के साथ अद्वा अर्थात् हृदय की भावनात्मक सत्ता, विश्वास समन्वित रागात्मिका वृत्ति तथा इडा अर्थात् व्यवसायात्मिका बुद्धि के संघर्ष और समन्वय का विवेचन ही कामायनी का दार्शनिक आधार है। देव-सृष्टि के ध्वंस के उपरान्त अभिनव मानव-सृष्टि का सूत्रपात करने वाले मनु, वेद, ब्राह्मण आदि ग्रन्थों के अनुसार एक विख्यात ऐतिहासिक पुरुष भी हैं और साथ ही उनकी कथा मानव-विकास-रूपक का सुदृढ़ आधार भी है। कामायनी की कथा का परिनिर्वाण मनु अर्थात् मन की आनन्दोपलब्धि के साथ होता है अतएव इसमें आनन्दवाद की प्रतिष्ठा सर्वथा असंदिग्ध है। यह आनन्दवाद दार्शनिक सिद्धान्त या वाद की दृष्टि से प्रसादजी की अपनी मौलिक सृष्टि है जिसके निर्माण में उन्होंने मुख्य रूप से शैव दर्शन, बौद्ध दर्शन, वेदान्त दर्शन, उपनिषद् तथा वर्तमान युग की साम्यवादी प्रवृत्तियों का आवश्यकतानुसार उपयोग किया है। किसी एक मतवाद को पकड़-कर उसी की अन्ध-उपासना प्रसादजी को अभीष्ट न थी।

कामायनी का आधारभूत सिद्धान्त आनन्दवाद है। मन के सामरस्य दशा में अवस्थित होने पर ही आनन्द प्राप्ति होती है। मानव मन का परम व्येष्ट है शाश्वत आनन्दोपलब्धि। आनन्द प्राप्ति के साधनों में पर्याप्त मतभेद होने पर भी 'आनन्दोपलब्धि' रूप लक्ष्य के विषय में आस्तिक-नास्तिक सभी दर्शनों में अविरोध पाया जाता है। प्रसादजी ने कामायनी में आनन्द को साम्य मानकर जिस साधना को प्राथमिकता दी है वह है अद्वा और इडा की समन्वय भावना। अद्वा और इडा में समन्वय उत्पन्न होने पर इच्छा, क्रिया और ज्ञान में सामरस्य उत्पन्न होता है और यह सामरस्य ही दुःख नाश के उपरान्त अन्त आनन्द का परम प्रशस्त करता है। जब मन पूर्णतः अद्वावान होकर लक्ष्यभिनेवेशी होता है तभी आनन्द की प्राप्ति सम्भव है। अतः अद्वा का आनन्दवाद की स्थापना में महत्त्वपूर्ण योग है।

अद्वा शब्द का तात्त्विक अर्थ है विश्राम समन्वित रागात्मिका वृत्ति। कामायनी में अद्वा को विश्वास, प्रेम, सहानुभूति, दया, सौख्य आदि उदात्त भावों का प्रतीक कहा गया है। वह जगद्धात्री, सर्वमंगला, अमृत धाम आदि रूपों में भी स्थान-स्थान पर वर्णित हुई है। वेद, उपनिषद्, गीता, योगदर्शन, त्रिपुरा रहस्य आदि शास्त्रों में अद्वा को लोचन-लक्षण-प्रवर्तन की मूल

वृत्ति के रूप में स्वीकार किया गया है। 'अद्वाहि जगतां घात्री, अद्वाहि सर्वस्य जीवनम्', कहकर ही सन्तोष नहीं हुआ, अद्वा के अभाव में जगत् की स्थिति भी सम्भव नहीं मानी गई—'अद्वा दैधुर्यं योगेन विनश्येज्जगता स्थितिः'। 'अद्वावान् लभते ज्ञानम्' कहकर गीता में अद्वा का परम पुरुषार्थ-मोक्ष से सीधा सम्बन्ध स्थापित किया गया है। अद्वा मूलक साधना से अद्वारूप फल प्राप्ति भर गीता में बताई गई है—'अद्वाभ्योऽप्य पुरुषः यो यच्छृणुः स एव राः।' ऋग्वेद में अद्वा का गौरव और महत्व विस्तारपूर्वक वर्णित है जिसमें अद्वा को अभीष्ट फलदात्री तथा वैभव की अचिष्टात्री देवी कहा गया है—

अद्वा देवा यजमाना वायुगोपा वपासते ।

अद्वां हृदययाकृत्या अद्वाया विन्दते वसु ॥ ऋक् संहिता १०. १५. १४

वैदिक काल से लेकर महाभारत काल तक अद्वा अपने गौरवपूर्ण आसन पर समासीन रही और उसके महत्व का आख्यान होता रहा। गोस्वामी तुलसीदास ने भी अपने काव्य रामचरितमानस को हृदयंगम कर लाभ उठाने के लिए सबसे पहले अद्वा का होना अनिवार्य बताया—

जे अद्वा संवल रहित, नहि न्यतन कर साथ ।

तिन कैह मानस अगम अति, जिनहिन प्रिय रघुनाथ ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि अद्वा अपने तात्त्विक अर्थ के साथ व्यावहारिक रूप में भी जो उप-योगिता रखती है वह किसी प्रकार भी उपेक्षणीय नहीं। कामायनी में तो अद्वा का प्रभाव आदि से अन्त तक छाया हुआ है, उसके प्रति निष्ठावान् दूष विना काव्य के भर्म का समझना भी सम्भव नहीं।

मानव-मन के मस्तिष्क पक्ष में सम्बन्ध रखने वाली दूसरी वृत्ति है इडा अर्थात् बुद्धि। यह बुद्धि व्यवसायात्मिका है जो तर्क-वितर्क में उलझकर मानव को आनन्द-प्राप्ति के पथ से हटाने में लीन रहती है। ऋग्वेद में इडा-सम्बन्धी एक सूक्त है जिसमें इडा को बौद्धिक ज्ञान का प्रतीक कहा गया है। बुद्धि का प्रतीक होने के कारण "इडा का बुद्धिवाद अद्वा और मनु के बीच व्यवधान बनाने में सहायक होता है। फिर बुद्धिवाद के विकास में, अधिक सुख की लोभ में, दुःख मिलना स्वाभाविक है।" यथार्थ वस्तुस्थिति यह है कि इडा (बुद्धि) मन को उत्तेजित करने में तो समर्थ है किन्तु मन को परितुष्ट करने की क्षमता उसमें नहीं है। यही कारण है कि अद्वाहीन बुद्धि केवल क्लेश, सन्ताप और सवर्ष को ही जन्म देने में निग्त रहती है। तर्क-वितर्क और विघटन की जहापोह के कारण बुद्धि का स्वतन्त्र व्यक्तित्व इस ससार में कुछ भी कल्याणकारी निर्माण नहीं कर पाता। कामायनी के इडा सर्ग में प्रसादजी ने इसका स्वरूप और स्वभाव इस प्रकार वर्णन किया है—

हाँ अब तुम बनने को स्वतन्त्र,

सब कलुष ढालकर औरों पर रखते हो अपना अलग तन्त्र
द्वन्द्वों का उद्गम तो सदैव शाश्वत रहता वह एक मन्त्र
तुमने तो प्राणमयी ज्वाला का प्रणय प्रकाशन ग्रहण किया
हाँ, जलन, वासना को जीवन भ्रम तम में पहला स्थान दिया
अब विकल प्रवर्तन ही ऐसा जो नियति चक्र का बने तन्त्र
हो शाप भरा तब प्रजातन्त्र ।

यह अभिनव मानव प्रजा सृष्टि
द्वयता में जगी निरन्तर हो वशों की करती रहे वृष्टि
अनजान समस्याएँ गड़ती रचती हों अपनी ही विनष्टि
कोलाहल कलह अनन्त चले, एकता नष्ट हो बड़े भेद
अभिलपित वस्तु तो दूर रहे, हों मिले अनिच्छित दुस्खद खेद
हृदयों का हो आवरण सदा अपने वदस्थल की जड़ता
पहचान सकोगे नहीं परस्पर चले विरव गिरता पड़ता
तब कुछ भी हो यदि पास भरा पर दूर रहेगी सदा तुष्टि
दुख देगी वह संकुचित दृष्टि ।

उपयुक्त पंक्तियों में इड़ा (बुद्धि) की उन मूल प्रवृत्तियों की ओर कवि ने संकेत किया है जिनसे इड़ा का व्यक्तित्व निर्मित हुआ है। इन्द्र और संवर्ष के बीच जलन और ईर्ष्या-पंक्त में लिप्त इड़ा केवल अभिशप्त जीवन का ही पोषण करने में समर्थ है। भेद-बुद्धि उत्पन्न करके वशों की सृष्टि करने में लीन यह बुद्धिवाद, प्रेम, ममता, समवेदना और सद्भाव से दूर स्वार्थान्ध एवं संकीर्ण जीवन ही प्रदान करता है। 'विलरी अलकें ज्यों तर्क जाल' शीर्षक गीत में इड़ा का बाह्य रूप जिस प्रतीकात्मक शैली से कवि ने अंकित किया है वह उसके स्वरूप और कार्य-व्यापार का अच्छा परिचायक है। हृदय की स्निग्ध भावनाओं के अभाव में वह सुख, शान्ति और संतोष देने में सर्वथा असमर्थ रहती है—कामायनी के दर्शन सगं में अद्धा ने इड़ा को सम्बोधित करके कहा है—

अद्धा बोलो—वन विषम ध्वान्त

सिर चढ़ रही पायान हृदय

तू विकल कर रही है अभिनय ।

इड़ा के कार्य-व्यापार और स्वरूप का उपरिलिखित वर्णन पढ़कर यह जिज्ञासा उत्पन्न होगी स्वभाविक है कि यदि सत्यगुप्त बुद्धि का यही व्यवसाय और प्रयोजन है तो उसकी यथार्थ उपादेयता क्या है? इस प्रश्न के प्रस्तुत होने पर बुद्धि की उपयोगिता की बात निस्सन्देह उठिल बन जाती है। किन्तु बुद्धि गानव-मन के विज्ञान में सर्वथा व्यवधान या व्यर्थ की वस्तु नहीं है। उसे हम अवाञ्छनीय तत्त्व कहकर छोड़ नहीं सकते। उसका अपना एक विशेष प्रयोजन है और वह यह कि उसके द्वारा राग को परिपक्वता प्राप्त होती है। उसके समर्प से अद्धा दृढ़ होती है। राग को लक्ष्य के प्रति प्रपण्यी बनाने में बुद्धि का विपुल प्रयोजन है; अतः यह कहना अनुचित न होगा कि बुद्धि नियंत्रित अद्धा के द्वारा ही मन समरसता की स्थिति को प्राप्त होता है। अद्धा और बुद्धि का यह सामरस्य ही इच्छा, क्रिया और ज्ञान में अभिन्नत्व की सृष्टि करके मन को अखंड आनन्द की दशा में पहुँचाने का साधन है। कामायनी में यदि आनन्दवाद साध्य है तो सम-रसता उसकी प्राप्ति का साधन है इसलिए अद्धा और इड़ा के समन्वय तथा सामरस्य दशा की प्राप्ति उन गुणधर्मों को सुलभता देती है जो दर्शन की परिभाषा में सच्चिदानन्द प्राप्ति या ब्राह्मी स्थिति कहलाती है। कामायनी के दर्शन की इस प्रारम्भिक सीढ़ी को पार कर लेने के बाद समरसता का रहस्य और उसका प्रभाव जान लेना भी आवश्यक है।

समरसता

समरसता शब्द और समरसता का सिद्धान्त प्रसादजी ने शैव-दर्शन से ग्रहण किया। शिव-तत्त्व और शक्ति-तत्त्व का सामरस्य शैव-दर्शन की आधारभूत मान्यताओं में है और इसका प्रतिपादन स्थान-स्थान पर किया गया है। समस्त सुख-दुःख के बीच एक रस रूप शिव विद्यमान हैं जिनकी प्रत्यभिज्ञा से समरसता आती है तथा सामरस्य की प्रतीति होने पर द्वैत भी आनन्द-निस्पन्द हो जाता है—

जाते समरसानन्दे द्वैतमप्यमृतोपमम् ।

मिथ्योरिव दम्पत्योः जीवात्मा परमात्मनोः ॥

शैवागमों के इस समरसता का वर्णन शिव के विभिन्न रूपों को लेकर किया गया है और उसके द्वारा जगत् के वैषम्य को सार्थक बनाते हुए यह प्रदर्शित किया गया है कि इस वैषम्य में समत्व किस प्रकार स्थापित करके शिवत्व प्राप्त किया जाय। कामायनी में इसी तत्त्व को प्रसादजी ने भ्रष्टा और इष्टा के संघर्ष और समन्वय द्वारा प्रतिपादित किया है। बुद्धिधृति की एकांगिता को भ्रष्टा के समन्वय से ही सार्थक बनाया जा सकता है। समरसता का प्रारम्भ इन दोनों के यथोचित मिलन से ही प्रारम्भ होता है। सारस्वत प्रदेश में मानव को उपदेश देती हुई भ्रष्टा कहती है कि—

सषकी समरसता का प्रचार,

मेरे सुत सुन माँकी पुकार ।

कामायनी के रहस्य सर्ग में त्रिपुर की अवतारणा करते हुए कवि ने समरसता का दार्शनिक विवेचन प्रस्तुत किया है। इच्छा, कर्म और ज्ञान यह त्रित्व मानव मन की शाश्वत प्रवृत्ति तथा गतिविधि का मनोवैज्ञानिक लेखा है अनः इनमें सामरस्य स्थापित करने की चेष्टा ही मन के परिपूर्णता की स्थिति तक पहुँचाना है। जब तक इन तीनों में अभिन्नत्व न होगा आनन्द की प्राप्ति कबोंकर सम्भव हो सकती है—

ज्ञान दूर कुछ क्रिया भिन्न है

इच्छा क्या पूरी हो मन की;

एक दूसरे से न मिल सके

यह विदम्बना है जीवन की ।

इन तीनों के सामरस्य की स्थिति पर आते ही एक दिव्य स्वर-लहरी का संचार हो जाता है। मनु योगियों की परमानन्द दशा अनाहतनाद में लीन हो मुक्ति-सुख में विचरण करने लगते हैं ।

स्वप्न स्वाप जागरण भस्म हो

इच्छा, क्रिया, ज्ञान मिळ जाय थे;

दिव्य अनाहत पर निनाद के

अदायुत मनु वस तन्मय थे ।

योगियों को निर्विशेष या निर्विकल्प समाधि में स्थित होने पर जैसी विशुद्ध अनुभूति होती है वैसी ही अनुभूति इस सामरस्य दशा में हो जाती है। ध्याता, ध्येय और ध्यान तीनों एक होकर जैसे अखण्ड आनन्द में योगी को पहुँचा देते हैं वैसे ही इच्छा, क्रिया और ज्ञान में समत्व आने पर भेद-बुद्धि निःशेष हो जाती है। शैवागमों में इस स्थिति को चिदानन्द प्राप्ति कहते हैं। यह

समरसता के मार्ग से ही उपलब्ध होती है।

समरसता का यह सिद्धान्त केवल आध्यात्मिक पक्ष में ही चरितार्थ नहीं होता बल्कि लौकिक पक्ष में भी व्यावहारिकता की दृष्टि से यह पूर्णरूपेण उपादेय सिद्ध होता है। कामायनी में कवि ने वर्तमान वैज्ञानिक युग के बुद्धिवादी प्रभाव को अपने मन में धारण करके उसके द्वारा उत्पन्न सामाजिक संघर्ष और विनाश का चित्रण किया है। कदाचित् इसी कारण समरसता के प्रतिपादन में उसने प्रकृति और पुरुष की अप्यात्म-परक समरसता तक अपने को सीमित नहीं रखा। व्यक्ति और समाज की समरसता का विपद रूप से उसने वर्णन और समर्थन किया है। लौकिक पक्ष में भी इस समरसता को अधिकाधिक व्यवहार्य बनाने का प्रयत्न स्थान-स्थान पर परिलक्षित होता है। भट्टा के द्वारा कवि ने इस संसार के वैषम्य का वर्णन कराकर शिवत्व या समरसता का निरूपण किया है। भट्टा कहती है—“वैषम्य से आगे बढ़ने पर तुम्हें सदा एक-रस रहने वाले शिव का दर्शन प्राप्त होगा। प्रत्येक जीव का शिव-स्वरूप होने की समरसता (शिवत्व) में नित्य अधिकार है। जिस प्रकार कारण व्यापक रहकर प्रत्येक कार्य में अनुस्यूत रहता है उसी प्रकार समरसता व्यापक होकर सबके मूल में स्थित है। जैसे समुद्र परम व्यापक होने के कारण चारों ओर से उमड़ता हुआ दिखाई पड़ता है और उसमें उठने वाली लोल लहरियों के मध्य ज्योतिष्मान मणि समूह बिलखते हुए दिखाई देते हैं, वैसे ही अत्यन्त व्यापक समरसता में उठने वाली दुख की नील लहरियों के बीच मणिगण के समान चमकीले मुख स्वप्न भंग होते रहते हैं। अतः तुम्हें क्षणिक सुख-दुख की चिन्ता छोड़कर समरसता की ओर बढ़ना चाहिए। शैवागमों के अनुसार यही लोक का कल्याण भी है।” संक्षेप में, जो समरसता लोक-कल्याण का पथ प्रशस्त करने वाला साधन है, वही शाश्वत सुख या आनन्द का विधायक भी। आनन्द ही प्रसादजी का परम ध्येय और अमीष्ट है, और वही साध्य है।

आनन्दवाद

समरसता के मार्ग से जिस कोटि की आनन्दोपलब्धि का वर्णन प्रसादजी ने कामायनी में किया है वह सद्युपोपासक वैष्णव-भक्तों का आनन्द नहीं है। सूर, तुलसी, मीरा आदि भक्तों के समान आनन्द का आलम्बन अपनी आत्मा से बाहर चराचर जगत् में स्थापित न करके अपनी अन्तरात्मा में ही आनन्द की अनुभूति करना इनका लक्ष्य है। योग-शास्त्र का ध्यान, धारणा, समाधि आदि साधनों का उपयोग भी उसमें विहित है। निर्युक्त-मक्ति पद्धति में जिस प्रकार निराकार-निरंजन की उपासना द्वारा अन्तरात्मा दिव्य शक्ति के आलोक से आलोकित हो जाता है, उसी प्रकार आनन्दवाद की साधना-पद्धति में भी अन्तरात्मा शाश्वत सुख और आनन्द से परिपूर्ण हो उल्लसित हो जाता है। आनन्द-प्राप्ति के लिए साधक को बराह, नरसिंहावतार आदि बाह्य आलम्बनों की अपेक्षा नहीं होती। उसका आनन्द आश्रय-निष्ठ और आभ्यन्तर है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“कामायनी में प्रसादजी ने अपने प्रिय आनन्दवाद की प्रतिष्ठा दार्शनिकता के ऊपरी आभास के साथ कल्पना की मधुमती भूमिका बनाकर की है। यह आनन्द-वाद वल्लभाचार्य के 'काम' या आनन्द के दंग का न होकर तांत्रिकों और योगियों की अन्तर्भूमि-पद्धति पर है।” अपने आनन्दवाद की सृष्टि प्रसादजी ने प्रमुख रूप से शैवागमों के प्रत्यक्ष दर्शन के आधार पर की है किन्तु भारतीय दर्शनों तथा उपनिषदों से भी उपयोगी तत्त्वों का उन्होंने चुनाव किया है। वेदान्त और बौद्ध दर्शन से कुछ तत्वों को ग्रहण किया और कुछ स्थलों

पर इनसे स्पष्ट पार्यक्ष्य रहा। जगत् को ब्रह्ममय स्वीकार करने पर भी उन्होंने अद्वैत मतानुसार उसे मिथ्या या असत् नहीं माना। माया का प्रभाव भी वे अद्वैत सिद्धान्त के अनुसार नहीं मानते—शैवाद्वैत में माया के स्थान पर शक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन है और इसे मानने पर जगत् को मिथ्या मानना आवश्यक नहीं रह जाता। सांख्य या बौद्ध दर्शन की तरह वे संसार को दुःखमय भी नहीं मानते—हाँ, जगत् की प्रतिक्षण परिवर्तनशीलता उन्हें स्वीकार्य है। वे इस दृश्यमान जगत् को आनन्दमूर्ति शिव का निग्रह मानकर सत्य (सत्) स्वयं आनन्दमय मानते हैं। बौद्धों के नैरात्म्यवाद में भी उनका विश्वास नहीं—कामायनी का दर्शन आत्मवाद की सुदृढ़ भूमि पर प्रतिष्ठित है। कामायनी में ज्ञान को प्रधानता न देकर अज्ञान को प्रधानता दी गई है। शांकर मत में 'श्रुते ज्ञानान्न मुक्तिः' है तो प्रसाद मत में 'अज्ञावान् लभते ज्ञानम्' का सन्देश है।

जैसा कि ऊपर की पंक्ति में कहा गया है कि कामायनी के आनन्दवाद की दृष्टि में शैवागमों की प्रधानता है, वह सापेक्षिक है, यह समझ लेना सर्वथा भ्रमपूर्ण होगा कि कामायनी की दार्शनिक विचारधारा सर्वतोभावेन शैव विचार धारा है। यह ठीक है कि प्रसादजी शिव के अनन्य भक्त और आराधक थे अतः शैव दर्शन से प्रेरणा ग्रहण करना उनके लिए सहज सम्भाव्य था। किन्तु शैवागमों के साथ वेद, ब्राह्मण, उपनिषद् तथा अन्य शास्त्रों का भी वे सतत अनुशीलन करते रहे जिसका परिणाम यह हुआ कि किसी एक शास्त्र की संकीर्ण विचार-शृङ्खला उन्हें बाँध न सकी। समरसता और आनन्दवाद के मूल उपकरण शैवागमों से लेकर भी वे वेदान्त और उपनिषद् में प्रतिपादित ब्रह्म और उसकी सर्वव्यापकता की उपेक्षा न कर सके। 'महाचिति' अथवा चैतन्य का वर्णन प्रसादजी ने शैवागम के आधार पर ही किया है। चैतन्य के अतिरिक्त इस विश्व में किसी की भी सत्ता नहीं, ऐसा शैवागमों का कथन है। शिव की शक्ति के अग्रंख्य रूप होने पर भी शैवदर्शन में परमेश्वर की पाँच शक्तियों का वर्णन किया गया है। कामायनी में भी शिव के पाँच रूप सहायक, सृष्टा, मायायोगी, मन्त्रवित् और नटराज प्रस्तुत किये गए हैं। शक्ति की दृष्टि से शिव पाँच रूपों में सामने आते हैं—प्रकाशरूपा चित् शक्ति, स्वातन्त्र्य शक्ति (आनन्द शक्ति), तत्त्वमत्कार (इच्छा शक्ति), आकार्यात्मकता (ज्ञान शक्ति) और सर्वाकार योगित्व (क्रिया शक्ति)। कामायनी के अज्ञात सर्ग में इस महाचिति शक्ति की महिमा का वर्णन है। महाचिति लीलामय आनन्द कर रही है; उसके नेत्र खुलने पर ही विश्व का सुन्दर उन्मीलन होता है—

कर रही लीलामय आनन्द महाचिति सजग हुई सी व्यक्त,
विश्व का उन्मीलन अभिराम इसी में सब होते अनुरक्त।

शिव-शक्ति के सविस्तर वर्णन को पढ़कर पाठक के मन में यह आन्ति होना स्वाभाविक है कि कामायनी की दार्शनिक पृष्ठभूमि शैवदर्शन है और उसके मूलाधार ग्रन्थ शैवागम हैं। इससे आगे बढ़कर पाठक यह भी सोच सकता है कि शैव-सिद्धान्तों की विवृति के लिए ही प्रसादजी ने मनु और अज्ञा के इतिवृत्त को कामायनी में अवतरित किया है। किन्तु शैवागमों से कामायनी के दार्शनिक विचारों का मौलिक मतभेद जाने बिना इस प्रकार की धारणा बना लेना उचित नहीं। शैवदर्शन सामाजिक दर्शन नहीं है, वह व्यक्ति दर्शन है। समष्टि विकास के सिद्धान्तों की अपेक्षा व्यक्ति विकास पर ही उसका बल है। इसके विपरीत कामायनी का दर्शन सामाजिक दर्शन है; व्यक्ति विकास से ही वह सन्तुष्ट नहीं होता। समष्टि-मूलक-विकास भावनाओं के साथ

उसका विस्तार होता है अतः उसकी परिधि अपेक्षाकृत व्यापक हो जाती है। कामायनी के कर्म सर्ग में इस सिद्धान्त को वड़े स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया गया है—

अपने में सब कुछ भर कैसे व्यक्ति विकास करेगा ?

यह एकान्त स्वार्थ भीषण है, अपना नाश करेगा !

औरो को हँसते देखो मनु हँसो और सुख पाओ,

अपने सुख को विस्तृत कर जो सब को सखी बनाओ ।

समष्टि-विकास के सिद्धान्त का प्रतिपादन कामायनी के अद्वा सर्ग में भी कवि ने उपनिषदों के 'भूमा' शब्द के द्वारा बड़ी ही सुन्दर शैली से किया है। नारद और सनत्कुमार संवाद में भूमा की महिमा वर्णन करते हुए कहा गया है कि इस संसार में जो भूमा है—व्यापक और महान् सुख है—वही अमृत है। 'यो वै भूमा तत्सुखम्'—'नाल्पे सुखमस्ति, भूमा वै सुखम्'। व्यष्टि-सुख का तिरस्कार करती हुई समष्टि या व्यापक सुख की ओर ही प्रवृत्ति करने वाली वृत्ति ही भूमा है। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि व्यष्टिगत सुख को समष्टि-गत-सुख में पर्यवसित कर देना ही भूमा है और यही कामायनी की सामाजिकता का आधार है। अद्वा सर्ग के अन्तिम पद की अन्तिम पंक्ति तो समष्टिगत सौख्य की पुकार से पूँज रही है—“समन्वय उसका करे समस्त, विजयिनी मानवता हो जाय ।” संक्षेप में, कामायनी का यह समष्टि विकास-भाव शैवदर्शन के व्यष्टि-विकास से मेल नहीं खाता और प्रसादजी के दर्शन को अपेक्षाकृत व्यापक बना देता है। इसके अतिरिक्त कामायनी का दर्शन केवल आध्यात्मिक दर्शन ही न रहकर व्यावहारिक भी है। उसके व्यावहारिक होने का कारण है उसमें वर्तमान-युग की सामाजिक भावनाओं का ग्रहण और समर्थन। आधुनिक युग की पदार्थ प्रियता, जिसका दायित्व भौतिक विज्ञान पर है—कामायनी के कवि को इष्ट नहीं। वर्ग संघर्ष और सामाजिक वैषम्य द्वन्द्वात्मक संघर्षों का प्रभाव भी कवि के मन पर पड़ा है और अपने समन्वय तथा सामरस्य के सिद्धान्तों के प्रतिपादन में उसका ध्यान इन समस्याओं की ओर गया है। वर्ग-वैषम्य ने किस प्रकार सामाजिक जीवन को कुण्ठित बनाया हुआ है और उससे किस प्रकार त्राण पाया जा सकता है, यह कामायनी के संघर्ष सर्ग में कवि ने बताया है। बुद्धि की विगहंशा में भी कवि साकेतिक शैली से यह काम करना चाहता है कि केवल तर्क-संकुल शुष्क ऊहापोह से जीवन में आनन्द की प्रतिष्ठा सम्भव नहीं। भौतिक विज्ञान के प्रभाव में आधुनिक युग में हम इस तथ्य को भूल रहे हैं अतः सर्वांगीण जीवन-दर्शन का निर्माण भी नहीं कर पाये हैं। सर्वांगीण विकास के लिए जिस कोटि के जीवन-दर्शन की आज आवश्यकता है वह भौतिक साधनों तक सीमित रहने से ही उपलब्ध नहीं हो सकता। शुद्ध निर्लेप चैतन्य का शाश्वत और अखण्ड आनन्द-प्राप्ति यदि चरम ध्येय है तो हमें लौकिक तथा पारलौकिक दोनों ही क्षेत्रों में समन्वय और समरमता को स्वीकार करना होगा। अद्वा के संसर्ग से बुद्धि (इङ्गा) का संस्कार करके शुद्ध चैतन्य द्वारा भावना, शान और क्रिया में सामरस्य उत्पन्न करके अखण्ड आनन्द प्राप्त किया जा सकता है।

संक्षेप में, कामायनी की कथा ऐतिहासिक होने के साथ एक मनोवैज्ञानिक तथा दार्शनिक चेतना की सुदृढ़ एवं शाश्वत भावभूमि पर प्रतिष्ठित है। अद्वा विधोक्ति सन्तुलित बुद्धि के सहयोग से मनु (मानव) उस मार्ग पर चलने योग्य होता है जो जीवन का चरम साध्य है। जब वह लक्ष्य तक पहुँच जाता है तब उसका मन पूर्णरूपेण स्वस्थ, शुद्ध और चैतन्य के आलोक

से पूर्ण होकर आनन्दलीन हो जाता है। ताप, शाप, दुःख, दैन्य, संघर्ष और वैषम्य की जड़ता तिरोहित हो जाती है और आनन्द की अखलधारा प्रभावित होने लगती है—

शापित न यहाँ है कोई, तापित पापी न यहाँ है।

जीवन वसुधा समतल है, समरस है जो कि जहाँ है ॥

× × ×

समरस थे जड़ था चेतन सुन्दर साकार बना था।

चेतनता एक विलसती आनन्द अखलधारा बना था ॥



: १ :

साहित्य में कभी-कभी ऐसी कृतियों का सृजन होता है जो साहित्य के इतिहास की धारा के प्रवाह का रुख ही बदल देती हैं; जो अपने युग-जीवन का प्रतिनिधित्व करती हैं और साथ ही अपने प्रभाव से नये युग के द्वार भी खोलती हैं। प्रेमचन्द का 'गोदान' भी हिन्दी-साहित्य में एक ऐसी ही युग-प्रवर्तक रचना है। जैसे हिन्दी-साहित्य के इतिहास में चन्दवरदाई का 'टूथी-राज रासो', तुलसी का 'रामचरित मानस', सुरदास का 'सूरसागर', बिहागी की 'सतसई', भूषण की 'शिवा-बावनी' और छत्रसाल पर लिखी हुई कविताएँ, और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटक अलग-अलग सीमा-चिह्न कायम करते हुए नये-नये युगों का उद्घाटन करते हैं; इसी प्रकार प्रेमचन्द का 'गोदान' भी बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध काल में अपने युग का अग्रदूत ही नहीं, नये युग का सूत्रधार भी है। यदि चन्द से लेकर प्रेमचन्द तक हिन्दी-साहित्य की प्रवृत्तियों, विषय-वस्तु और रूपविधानों, साहित्य के आलम्बनों और उपकरणों का विस्तृत अध्ययन किया जाय तो प्रेमचन्द का कृतित्व कई बातों में असाधारण और क्रान्तिकारी प्रतीत होगा। प्रेमचन्द से पूर्व के अधिकांश हिन्दी साहित्य के संस्कार, आलम्बन और उपकरण सामन्ती उच्चवर्ग की सीमाओं में घिरे हुए हैं। काव्य का आलम्बन चाहे योद्धा हो या विलासी, चाहे धार्मिक हो या भक्त, और चाहे ईश्वर हो या देवता—सब का जीवन-व्यापार, आदर्श और मर्यादाएँ सामन्ती उच्चवर्ग के विभिन्न स्तरों से ग्रस्त हैं; उनमें देश-काल के व्यवधानों से कुछ रूप-भेद हो सकते हैं, किन्तु सामान्य जनता—कृषक और भूमिहीन—को काव्य का आलम्बन नहीं चुना गया; उनके जीवन-व्यापार से साहित्य में सजीवता नहीं पैदा हुई। तुलसी और सूर के काव्यों में जो लोक-जीवन की छाया मिलती भी है तो वह सामन्ती आदर्शों को उभारकर सामने लाने के लिए शृङ्गारिक उपकरण के रूप में या चमत्कार पैदा करने वाली विरोधी पृष्ठभूमि के रूप में। किन्तु प्रेमचन्द ने युग-जीवन से प्रेरणा लेकर सामान्य जनता और किसानों के देहाती जीवन को अपने साहित्य का आलम्बन बनाया; उन्होंने भारत की अस्ती प्रतिशत जनता की मूक वाणी को अपनी रचनाओं में मुखरित किया। हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में यह एकदम नया क्रान्तिकारी कदम था।

: २ :

प्रेमचन्द ने कहानी से पहले उपन्यास लिखना शुरू किया था। उस समय वह उर्दू में लिखते थे। उन्होंने स्वयं लिखा है—

“मैंने पहले-पहल १९०७ में गल्प लिखना शुरू किया। डॉ० रवीन्द्रनाथ के कई गल्प मैंने अंग्रेजी में पढ़े थे; जिनका उर्दू अनुवाद कई पत्रिकाओं में छपवाया था। उपन्यास तो मैंने

१६०१ ही से लिखना शुरू किया। मेरा एक उपन्यास १६०२ में निकला और दूसरा १६०४ में...।”

इस प्रकार प्रेमचन्द की रचनाओं का समय बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के लगभग पैंतीस वर्ष है। इस समय भारत के राष्ट्रीय आन्दोलन का राजनैतिक विकास हो रहा था। ब्रिटिश-साम्राज्य के विरुद्ध जन-भावना का विरोध धीरे-धीरे तीव्र होता जा रहा था। सन् १६०८ में लोकमान्य तिलक की गिरफ्तारी के विरोध में हुई बम्बई के मजदूरों की हड़ताल की देश-भर में चर्चा हुई थी। उसके बाद भारतीय राजनीति में गांधीजी का तीव्र गति से प्रवेश हुआ और उनकी वाणी का प्रभाव देश-भर में फैल गया। सन् १६२० के सत्याग्रह आन्दोलन में प्रेमचन्द ने भी सरकारी नौकरी से त्यागपत्र दे दिया। इस कार्य की प्रेरणा उन्हें गांधी की वाणी से ही मिली थी। उन्होंने लिखा है—

“...यह सन् १६२० की बात है। असहयोग-आन्दोलन जोरों पर था। जलियाँवाला बाग का हत्याकाण्ड हो चुका था। उन्हीं दिनों महात्मा गांधी ने गोरखपुर का दौरा किया। गांधी मियों के मैदान में अचछा प्लेटफार्म तैयार किया गया। दो लाख से कम का जमाव न था। क्या शहर, क्या देहात, अन्धालु जनता दौड़ी चली आती थी। ऐसा समारोह मैंने अपने जीवन में कभी न देखा था। महात्माजी के दर्शनो का प्रताप था कि मुझ जैसा मरा हुआ आदमी भी चेत उठा। उसके दो ही चार दिन बाद मैंने अपनी बीस साल की नौकरी से स्तीफा दे दिया।”

प्रेमचन्द की कहानियों और उपन्यासों में राष्ट्रीय आन्दोलन के प्रभाव स्पष्ट हैं। उनमें गांधीवादी असहयोग-आन्दोलन, स्वदेशी-आन्दोलन, विदेशी वस्त्र-वहिष्कार, मद्यनिषेध, सरकारी पदों का त्याग, नारी-जागरण आदि का चित्रण मिलता है। फिर भी प्रेमचन्द उस समय के राष्ट्रीय आन्दोलन का नेतृत्व करने वाले राजनीतिक दलों की नीति से असन्तुष्ट थे। सन् १६२३ में ‘जमाना’ अखबार के सम्पादक को एक पत्र में उन्होंने लिखा था—

“आप ने मुझसे पूछा है मैं किस पार्टी के साथ हूँ, मैं किसी पार्टी में नहीं हूँ। इसलिए कि इस वक्त दोनों में कोई पार्टी असली काम नहीं कर रही है। मैं उस आने वाली पार्टी का मेम्बर हूँ, जो आवाम-अलनास की सियासी तालीम को अपना दस्तूरल-अमल बनाएगी।”

इस असन्तोष का कारण था। प्रेमचन्द देख रहे थे कि उस समय का राष्ट्रीय-आन्दोलन विदेशी हुकूमत से राजनीतिक स्वाधीनता प्राप्त करने का आन्दोलन है; वर्ग-विभाजित समाज में श्रमिकों और किसानों का शोषण तो जारी ही रहेगा। क्योंकि इन आन्दोलन में जो भी व्यक्ति विदेशी हुकूमत से लोहा लेने को तैयार था, वह राष्ट्रीय-आन्दोलन का एक अंग बन जाता था; फिर यह नहीं देखा जाता था कि वह किस वर्ग का है, शोषित है या शोषक। किन्तु प्रेमचन्द को यह कमी खटकी थी और उन्होंने अपनी रचनाओं में राष्ट्रीय-आन्दोलन की आँकियों के साथ-साथ महाजनी सम्यता और वर्ग-भेद-जन्य शोषण के भी यथार्थ चित्र खींचे हैं। उनकी प्रेरणा को छोट केवल गांधीवादी राष्ट्रीय-आन्दोलन ही नहीं, रूस की क्रांति भी थी। ‘प्रेमचन्द घर में’ पुस्तक में श्रीमती शिवरानी प्रेमचन्द ने लिखा है—

“मैं बोली—जब स्वराज्य हो जायगा, तब क्या शोषण बन्द हो जायगा ?

आप बोले—योद्धा-बहुत तो हर जगह होता है। यही शायद दुनिया का नियम हो गया है कि कमजोर का शोषण बलवान करें। हाँ, रूस है, जहाँ कि बड़ों का मार-मार कर दुस्त

कर दिया गया, अब वहाँ गरीबों को आनन्द है। शायद यहाँ भी कुछ दिनों के बाद रूस जैसा ही हो।

मैं बोली—क्या आशा है कुछ ?

आप बोले—अभी जल्दी इसकी आशा नहीं।

मैं बोली—मान लो जल्दी हो जाय, तब आप किस का साथ देंगे ?

आप बोले—मजदूरों और काश्तकारों का। मैं पहले ही सब से कह दूँगा कि मैं भी मजदूर हूँ। तुम फावड़ा चलाते हो, मैं कलम चलाता हूँ। हम दोनों बराबर हैं।

X

X

X

मैं बोली—तो रूस वाले यहाँ भी आयेंगे ?

वह बोले—वे यहाँ नहीं आयेंगे। हमीं लोगों में वह शक्ति आयगी। वह हमारे मुख का दिन होगा। जब यहाँ मजदूरों और काश्तकारों का राज होगा। मेरा खयाल है कि आदमी की जिन्दगी औसतन दूनी हो जायगी।”

ऊपर के विचारों से स्पष्ट है कि प्रेमचन्द राजनीतिक स्वाधीनता के साथ-साथ शोषण हीन किसान-मजदूरों के राज्य की भी कल्पना करते थे। वह इसे ऐसा राज्य समझते थे, जिसमें आदमी की उन्नति ही दूनी हो जाती। इसलिए प्रेमचन्द को गांधीवादी लेखक कहना, प्रेमचन्द को गलत समझना है। वह न तो गांधीवादी थे और न मार्क्सवादी, वह सही मानों में जनवादी कलाकार थे, जो साक्षात् जीवन-अनुभव से अपना दृष्टिकोण बनाता है; अन्याय और शोषण का विरोध करता है और जिसकी सन्नग सहानुभूति बनता—आमिकों और किसानों के साथ होती है; जो मानवता की व्यापकता को समझते हुए भी मानवता की वर्ग-जन्य संकीर्णता का विरोध करता है।

: ३ :

जिन समय प्रेमचन्द ने साहित्य के क्षेत्र में प्रवेश किया, उस समय की साहित्यिक-परम्परा सामन्ती राष्ट्रीयता को अपने साथ भारतेन्दुयुग की विरासत के रूप में ग्रहण किए हुए नई पूँजीवादी राष्ट्रीयता के युग में प्रवेश कर रही थी। साहित्य की प्रवृत्ति और भावधारा कहीं आदर्शवादी और कहीं रोमांटिक थी। आदर्शवाद पर सामन्ती राष्ट्रीयता का प्रभाव था और रोमांटिक भावधारा पर पूँजीवादी व्यक्ति-वैचित्र्य और वैयक्तिक-असन्तोष का प्रभाव था। कविता में छायावाद (रोमांटिज्म) का उदय हो रहा था और गद्य में आदर्शवादी सुधारवाद का। तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकों में राष्ट्रीयता और सांस्कृतिक गौरव की भाव-भूमि रहते हुए भी कथावस्तु और पात्रों का चुनाव इतिहास में प्राप्त सामन्ती और उच्च वर्ग से ही किया गया है; उनके जीवन-व्यापार में ही वर्तमान राष्ट्रीय और सामाजिक समस्याओं का समाधान खोजा गया है। यही नहीं, प्रेमचन्द के पूर्ववर्ती हिन्दी उपन्यासों में—चाहे वे तिलस्मी हो या जादूसी, सामन्ती प्रेमकथा के ही या सुधारवादी—नायक और प्रचलन चरित्र राजा-महाराजा या ताल्लुकेदार के खानदान का ही है और उनका जीवन-चित्रण बड़ा यान्त्रिक रूढ़िवादी और रीतिवादी है। हिन्दी के सर्वप्रथम उपन्यास ‘परीक्षा-शुद्ध’ से ‘भूतनाथ’ तक हिन्दी का औपन्यासिक शिल्प इसी रूढ़ि-मार्ग पर आगे बढ़ रहा था। उस समय का पाठक ‘चन्द्रकान्ता सन्तति’, ‘नरेन्द्रमोहिनी’ और

‘भूतनाथ’ का पाठक था; उसके लिए कथा-साहित्य मनोरंजन का साधन था। प्रेमचन्द यदि इस प्रवाह में बह जाते तो आब हिन्दी-साहित्य का रूप ही दूसरा होता। किन्तु वह उस प्रवाह के दृष्टा थे और उन्हें उसकी अपर्याप्तता का भान हो चुका था। वह देख रहे थे कि तूफान की गति से बदलती हुई सामाजिक चेतना और राजनीतिक जागरण के स्तर किस तरह तत्कालीन राष्ट्रीयता के आवरण में आच्छादित आर्थिक शोषण और वर्ग-भेद के मूलाधारों को उद्धाटित करते जा रहे हैं। सन् १९३६ में ‘भारतीय प्रगतिशील लेखक-सङ्घ’ के अध्वक्षपद से दिये गए अपने भाषण में उन्होंने लिखा था—

“हमने जिस युग को पार किया है, उसे जीवन से कोई मतलब नहीं था। हमारे साहित्य-कार कल्पना की एक सृष्टि खड़ी करके उसमें मनमाने तिलस्म बाँधा करते थे। कहीं फिस्तानये-अजायब की दास्तान थी, कहीं ‘बोस्ताने-ख्याल’ की और कहीं ‘चन्द्रकान्ता-सन्तति’ की। इन आख्यानों का उद्देश्य केवल मनोरंजन था और हमारे अद्भुत रस-प्रेम की तृप्ति; साहित्य का जीवन से लगाव है, यह कल्पनातीत था। कहानी कहानी है, जीवन जीवन; दोनों परस्पर-विरोधी वस्तुएँ समझी जाती थीं। कवियों पर व्यक्तिवाद का रङ्ग बड़ा हुआ था। प्रेम का आदर्श वासनाओं को तुस करना था, और सौन्दर्य का आँखों को।”

इस प्रकार प्रेमचन्द ने अपने पूर्व के और सम-सामयिक साहित्य-प्रवाह में अपर्याप्तता, जीवन का असाम्पर्क्य और रूढ़ि के शिलाखण्डों को देखा था, और देखा था कि जन-मानस की अनन्त मर-प्यास की तृप्ति इस जीवनहीन प्रवाह से नहीं होगी। यह सब उन्होंने जीवन-अनुभव और जन-दर्शन की आँखों से देखा था, किमी दृष्टिकोण का चश्मा लगाकर नहीं, उनके दृष्टिकोण का आधार ही जनता का सतत प्रवाही जीवन-दर्शन था, जिसमें असन्तोष की आग, रूढ़ियों की घुटन, जातीय परम्पराओं के प्रति अन्ध आस्था और बदलते हुए समय के नवतून के प्रति कौतूहलपूर्ण जिज्ञासा होती है। प्रेमचन्द ने अपने समय की शिल्प-रूढ़ियों और भाव-रूढ़ियों की संकीर्णताओं को छिन्न-भिन्न किया; वह न तो तत्कालीन आदर्शवाद के पयगामी बने और न रोमांटिसिज्म से अनुरक्त हुए। यद्यपि उनकी प्रारम्भ की रचनाओं में आदर्शवाद का प्रभाव है, फिर भी उनका आन्तरिक झुकाव सामाजिक यथार्थवाद की ओर था। उन्होंने अपने विचारों में कई स्थानों पर यथार्थ का विरोध किया है, इसका कारण उनका अपना अन्तर्विरोध था, जिसने उनमें प्रकृतवाद (नेचुरलिज्म) को ही यथार्थवाद समझने का भ्रम पैदा कर दिया था और जिसे वह ‘नग्न यथार्थ’ के नाम से पुकारते थे। उन्होंने जैनैन्द्रजी को एक पत्र में लिखा था—

“...Realist हम में से कोई भी नहीं है। हममें से कोई भी जीवन को उसके यथार्थ रूप में नहीं दिखाता बल्कि उसके वांछित रूप ही में दिखाता है। मैं नग्न यथार्थवाद का प्रेमी नहीं हूँ।”

‘है’ में से ‘होना चाहिए’ को ध्वनित करने वाला चित्रण यथार्थवादी चित्रण है और जो केवल ‘है’ या ‘उपस्थित’ का फोटोग्राफिक चित्रण मात्र होता है, जिसमें अन्तर्निहित ‘होना चाहिए’ का उद्घाटन साय-साय नहीं होता, वह प्रकृतवादी चित्रण है। प्रकृतवादी दृष्टि से मानव समाज की कमजोरी, पामाली और शोषण का चित्रण मानवता को निराशा, अविश्वास, और भय की ओर खींचता है और यथार्थवादी ढंग से किया गया जीवन का चित्रण मानवता को असन्तोष, जीवन में विश्वास और संघर्ष की ओर आकर्षित करता है। प्रेमचन्द ने प्रकृतवाद के

तत्त्वों को यथार्थवाद के साथ जोड़कर, अपने युग के आदर्शवादी प्रभाव की प्रतिक्रिया का परिचय दिया है किन्तु उनका आदर्शवाद यथार्थ की पृष्ठभूमि पर खड़ा है।

उन्होंने अपने प्रारम्भ के कई उपन्यासों में समस्याओं को प्रस्तुत तो यथार्थवादी ढंग से किया है किन्तु उनका समाधान यान्त्रिक, आदर्शवादी है जिसे राजनीतिक दृष्टि से गांधीवादी प्रभाव भी कहा जाता है। समस्याओं के आदर्शवादी समाधान को प्रेमचन्द ने दो रूपों में प्रस्तुत किया है, कहीं तो संस्थाओं और आश्रमों द्वारा और कहीं व्यक्ति को ही एक संस्था बनाकर। इन समाधानों में उनकी अपनी आन्तरिक असंगतियों और अपने युग के गांधीवादी राष्ट्रीय आन्दोलन की छाप स्पष्ट दिखाई देती है। बावजूद तमाम असंगतियों और अन्तर्विरोधों के इन समाधानों में सामाजिक चेतना प्रबल है, वे व्यक्ति-प्रयत्न नहीं; क्योंकि समाज से पलायन करके किसी हल को पेश करने की कोशिश प्रेमचन्द ने नहीं की है। साथ ही उन्होंने इस प्रकार के समाधानों को प्रस्तुत करने के आदर्शवादी जोश में कहीं भी समस्याओं और जीवन के यथार्थ चित्रण को अथार्थ या आदर्शवादी बनाने की यान्त्रिक कोशिश नहीं की है। जैसे जमींदारों के किसानों पर, अछूतों पर सबूतों के, महाजनो के, गरीबों पर होने वाले अन्याचार को निर्फ इगलिए कम करके चित्रित करने की आदर्शवादी कमजोरी उन्होंने नहीं दिखाई कि वह वर्ग-संघर्ष जन्य क्रान्ति के वैज्ञानिक विकास को नहीं जान जान पाए थे और समन्वय एवं समझौते की रात सोचते थे। उनके ऐसे समाधान और परिणाम उनके उपन्यासों की यथार्थवादी पृष्ठभूमि को कभी विकृत नहीं करते थे। वह मूलतः यथार्थवादी कलाकार थे किन्तु उनपर प्रभाव अपने युग के आदर्शवाद का था। जिस उपन्यास में वह समाधान प्रस्तुत करने का प्रयत्न नहीं करते और यथार्थ समस्याओं को ही चित्रित करके संतोष कर लेते हैं या समाधान या परिणाम उस समस्या की यथार्थता से स्वयं ध्वनित होने लगता है, उस उपन्यास में वह अपने युग के एकमात्र यथार्थवादी कलाकार के रूप में सामने आते हैं। या यों कहा जा सकता है कि समस्याओं को यथार्थवादी ढंग से प्रस्तुत करने एवं जन-जीवन का यथार्थ चित्रण करने में वह सफल थे।

प्रेमचन्द ने इस यथार्थ और आदर्श की समस्या को 'आदर्शान्मुख यथार्थवाद' के माध्यम से सुलझाया, किन्तु इसे 'यथार्थ की भयंकरता से प्रेमचन्द का समझौता' नहीं कहा जा सकता। क्योंकि अपनी रचनाओं में—उपन्यासों में 'वरदान' से 'गोदान' तक और कहानियों में प्रारम्भ की कहानियों से 'कफ़न' तक—क्रमशः उनकी कला का विकास यथार्थवाद की ओर ही हुआ। जैसे कहानियों में 'कफ़न' उनकी पिछली कहानियों की अपेक्षा अधिक यथार्थवादी है, वैसे ही उपन्यासों में 'गोदान'। 'गोदान' न केवल हिन्दी कथा-साहित्य का एक सीमाचिह्न है, बल्कि प्रेमचन्द की कला के विकास का भी सीमाचिह्न है। यह विकास भारतीय जीवन की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में समझौता परस्त नहीं, अभूतपूर्व और साहित्य के क्षेत्र में क्रान्तिकारी है।

'गोदान' के पूर्ववर्ती हिन्दी कथा-साहित्य और परवर्ती कथा-साहित्य की विकास-धाराओं के अध्ययन से पता चलता है कि 'गोदान' आधुनिक हिन्दी-साहित्य में वस्तु और शिल्प, विचार और विवेचन, जीवन और वास्तविकता, और यथार्थ और आदर्श तथा भाषा की दृष्टि से युग-सन्धि स्थापित करने वाली महान् कला सृष्टि है, वह अपने युग को ही केवल प्रतिबिम्बित नहीं करती, बल्कि भावी युग की भूमिका भी है। वह साहित्य के सामन्ती संस्कारों, रीति रूढ़ियों, संस्कृतनिष्ठ क्लृप्त भाषा की कृत्रिमताओं के प्रति साहित्यिक विद्रोह का प्रतीक है, उसमें सर्वप्रथम

भारतीय जन-जीवन की यथार्थ भाँकी अपनी तमाम दुर्बलता और सबलता, परम्परा और जातीयता, संस्कृति और सामाजिकता के साथ वर्ग-भेद जन्म शोषण और अत्याचार और उनके विषम जीवन-संघर्ष के सुख-दुख, आघात-प्रतिघातों एवं उत्थान-पतनों के विविध रूपों में चित्रित हुई है, जिसकी मिसाल 'गोदान' के पूर्ववर्ती कथा-साहित्य में तो मिलती ही नहीं; परवर्ती कथा-साहित्य में भी इस यथार्थवादी परम्परा को और अधिक विकसित करने वाली प्रतिभा की खोज करना कठिन है।

'गोदान' भारतीय ग्रामीण जीवन का यथार्थ चित्रण है। इसका नायक होरी अवध के एक गाँव का किसान है किन्तु वह केवल व्यक्ति नहीं, भारतीय किसान के जीवन का प्रतीक है, वह व्यक्ति होते हुए भी एक वर्ग है, उसके व्यक्ति-जीवन में भारतीय कृषक की परम्पराओं, सांस्कृतिक विरासतों, उसकी रुढ़ियों और रीति-रिवाजों, उसकी कष्ट-कथाओं और अतृप्त अभिलाषाओं, दूसरे जमींदार, महाजन और हाकिम आदि विविध वर्गों से उसके अनेक-रूप-सम्बन्धों की समष्टिगत व्यापक अभिव्यक्ति हुई है। होरी एक होते हुए भी अनेक का चित्र है।

देहात और किसान का जीवन और मरण का सम्बन्ध है। देहात की कहानी किसान की कहानी और किसान की कहानी देहात की कहानी है। इसलिए 'गोदान' की आधिकारिक कथा-वस्तु का वातावरण नागरिक नहीं देहाती (rural atmosphere) है। इस प्रकार 'गोदान' की कथावस्तु भारत की अस्सी प्रतिशत जनता के जीवन का प्रतिनिधित्व करती है। इससे पूर्व हिन्दी में कथा, अन्य भारतीय भाषाओं में भी देहाती वातावरण और किसान के जीवन से इस भाँति को प्रतिनिधि-परक कथा-वस्तु का चुनाव कितनी उपन्यास में नहीं किया गया।

आधिकारिक कथा का प्रारम्भ होरी की गाय के पालने की चिर-लालमा की देहाती भावभूमि से होता है और अन्त भी गोदान की ग्रामीण परम्परागत संस्कारी भावना से होता है, जो कृषक-संस्कृति की लोकपरम्परा के वातावरण का प्रतीक है। होरी और उसकी पत्नी धनिया के वार्तालाप से कथा का उद्घाटन होता है और होरी की मौत और धनिया की नीरव व्यथा से कथा की समाप्ति। लगता है कि जैसे सारा कथा-प्रवाह होरी और धनिया के जीवन की सतत गुँब है, जो अन्त में एक करुण प्रतिध्वनि करके शान्त हो जाती है, या होरी जैसे ग्राम-देवता का शरीर है और धनिया उसकी आत्मा, जो ग्रामीण-संस्कृति की परम्परा के प्रवाह में थपेड़े खाते हुए उसी के बीच अपनी जीवन नौका को अपने बाहुबल और आस्था के आत्मबल के सहारे लींचते जा रहे हों। इस प्रकार 'गोदान' भारतीय ग्राम-देवता की करुण आत्म-पुकार है, उसके शरीर और मन का यथार्थ चित्रण।

होरी—एक किसान का यथार्थ चरित्र है। उसमें उसके अपने सारे अन्तर्विरोधों और गुण-दोषों की सजीव कहानी है। वह मन से बड़ा उदार है किन्तु 'महाबली सम्पत्ता' की मार से उसकी दरिद्रता उसे संकीर्ण और नीच बनने पर भी मजबूर कर देती है, बहुत-सी दुर्बलताएँ उसे विरासत में भी मिली हैं। गरीबी के कारण वह अपने माइयों से ५) की बेईमानी तक करने को तैयार हो जाता है किन्तु जब उसका भाई हीरा उसकी गाय को दूध और ईश्या के कारण विष देकर मार डालता है, तब होरी जानकर भी अपने भाई के इस पाप को क्षमा करना चाहता है। किन्तु वह धनिया से कुछ नहीं क्षमा पाता है और धनिया यह बात जब कहती है तो उसे पीटता है। हीरा गाँव से भाग जाता है तब होरी उसकी खेती का सारा काम खुद करता है, अपना पीछे पहले उसके काम को

करता है। दरोगा आकर जब हीरा के पीछे उसके घर की तलाशी लेना चाहता है तो होरी कर्ब लेकर भी दरोगा को रिसवत देकर अपने भाई के घर की प्रतिष्ठा बचाना चाहता है। उसकी दुर्बलता के प्रति हमें सहानुभूति पैदा होती है और उसके कर्मरत संकटग्रस्त जीवन-व्यथा के प्रति करुणा। वह अपने शरीर पर सब-कुछ भेलता है किन्तु अपनी आस्था से अडिग नहीं होता, वह अपनी जमीन और अपने घर की प्रतिष्ठा के लिए अपने को होम देता है। लेकिन जब हम देखते हैं कि महाजन और जमींदार के अत्याचारों के विषय वह विद्रोह नहीं करता तो हमें कहीं-कहीं उस पर कोष भी आता है। कर्ब से मुक्ति पाने के लिए, अपनी पारिवारिक प्रतिष्ठा बनाए रखने के लिए सतत परिश्रम उसका जीवन-क्रम बन जाता है। वह चुपचाप सारे अन्यायों और कष्टों को सहता रहता है किन्तु अपने इस क्रम से नहीं हटता। अन्त में वह मजदूरी करता है, किन्तु मुकता नहीं। इस सतत विश्राम-हीन परिश्रम के यत्न में वह अपने जीवन की आहुति चढ़ा देता है। लू लगने से वह मर जाता है। लू लगने से पहले जब एक मजदूर उसे देख कर पूछता है—“तुम भी तो बहुत दुपले हो गए, दादा।” तो होरी हंसकर कहता है—

“तो क्या यह मोटे होने के दिन हैं ? मोटे बह होते हैं, जिन्हें न रिन की सोच होती है, न इज्जत की। इस जमाने में मोटा होना बेहयाई है। सौ को दुपला करके तब एक मोटा होता है। ऐसे मोटेपन में क्या सुख। सुख तो जब है कि सभी मोटे हों।”

जैसे ये शब्द होरी के जीवन-अनुभव का निचोड़ हों, उसके मन के किसी कोने में नाचने वाले धुंधले स्वप्न की एक भोंकी हो, मानो यह सारे उपन्यास में प्रसृत यथार्थ के ‘है’ में से ध्वनित होने वाले अन्तर्निहित ‘होना चाहिए’ की सुग-मॉर्ग की पुकार हो।

प्रेमचन्द के पूर्ववर्ती उपन्यासों में तो वर्ग और व्यक्ति का एक साथ चित्र उपस्थित करने वाला इतना उदार स्वाभाविक मानव-चरित्र तो मिलता ही नहीं, किन्तु परवर्ती उपन्यासों में भी, जो शिल्प की दृष्टि से कई बातों में ‘गोदान’ से आगे हैं ऐसा पौरुष-चरित्र पाना कठिन ही है। परवर्ती उपन्यासों में व्यक्ति-वैचित्र्य और व्यक्ति-कौतुक तो बहुत है किन्तु उनमें जन-जीवन के इतना सहज प्रतीक चरित्र नहीं मिलते। होना तो चाहिए था कि प्रेमचन्द की चरित्र-चित्रण की इस यथार्थवादी परम्परा का विकास परवर्ती उपन्यासों में होता किन्तु शिल्प-प्रयोग की रीतिवादी मनो-वृत्ति में परवर्ती उपन्यासों में पुंसत्वहीन, सनकी और मरीज नायकों की सृष्टि ही अधिक की है। कई आलोचकों को होरी के चरित्र में प्रेमचन्द के व्यक्तित्व की छाया भी दिखाई देती है।

धनिया का चरित्र एक दब, साहसी और कर्मठ ग्राम-नारी का चरित्र है। परिवार की गाड़ी को वह अपनी व्यवहार-कुशलता से आर्थिक शोषण और सामाजिक रूढ़ियों के दलदल में भी खींचती चली जाती है। जो बात उसके सहृदय हृदय को उचित प्रतीत हो फिर वह उसके लिए बढ़ी से बढ़ी सामाजिक शृङ्खला की परवाह नहीं करती। वह अपने पुत्र गोबर के किये हुए असामाजिक प्रेम को अपने साहस के द्वारा पाप बनने से बचा लेती है। गोबर विधवा मुनिया के यौवनासक्ति में उसे गर्भवती बना देता है और जब उसे इस कार्य के दायित्व के बोझ का पता चलता है तब वह मुनिया को अपने घर पर छिपाकर छोड़ जाता है और छुट शहर भाग जाता है। धनिया तब समाज के भय से मुनिया को अपने घर से भगाती नहीं, बल्कि उसे स्वीकार करके अपने पुत्र की कायरता को धिक्कारती है। इसी प्रकार ग्राम-विप्री की रखैल चमारिन सिलिया को भी परित्यक्त होने पर वह अपने घर में स्थान देती है। जब दरोगा उसकी अपनी गाय को

मारने का अभियोग उसी पर लगाता है और धमकी देता है तो वह सब आदमियों के सामने निर्भीकता से कहती है—

“हाँ, दे दिया अपनी गाय थी, मार डाली, फिर ? किसी दूसरे का जानवर तो नहीं मारा ? तुम्हारी जॉच में यही निकलता है तो यह लिखो, पढ़ना दो हाथों में हथकड़ी !”

इसी प्रकार मुनिया का मामला लेकर गाँव के पंच जब होरी को दण्ड देते हैं तो वह कहती है—

“मुझसे इतना बड़ा ज़रीवाना इसलिए लिया जा रहा है कि मैंने अपनी बहू को क्यों अपने घर में रखा ? क्यों उसको निकाल कर सड़क की भिखारिन नहीं बना दिया ? यही न्याय है, दै ?—”

वह पंच परमेश्वर की भी परवाह नहीं करती; उनके अमानवीय न्याय को धिक्कारती है । धनिया जैसे नारी-चरित्र भी दूसरे हिन्दी उपन्यासों में मुश्किल से ही मिलेंगे ।

गोबर इन दोनों का बेटा है । वह नई पीढ़ी के असन्तोष का प्रतीक है । वह ज़मींदार और महाजन जैसी गाँव की ज़ोंबों को मिटाने की बात सोचता है । उसका यह असन्तोष और आन्तरिक विद्रोह गाँव से शहर की ओर स्वीच ले जाता है । वहाँ वह मजदूरी करके, खोचा लगाकर जो रुपया पैदा करता है, वह खुद पर उठाने लगता है । कुछ रुपया पैदा करके वह पहली बार जब गाँव लौटता है तो भी उसमें गाँव के महाजनों और ज़मींदार के विरुद्ध एक बग़ावत की भावना काम करती है । वह होली के अवसर पर नौजवानों की टोली बनाकर स्वर्ग करता है और उसमें गाँव के महाजनों की मजाक उड़ाई जाती है । किन्तु होरी के सन्तोषी स्वभाव से चिढ़कर वह फिर शहर चला जाता है । गाँव से विद्रोह की भावना लेकर शहर में आने पर उसके जिस न्वाचित्तिक विकास की प्रारम्भ में अपेक्षा की जाती है वह पूरी नहीं होती । प्रेमचन्द गोर्की के ‘मदर’ उपन्यास के मजदूर बेटे की तरह ‘गोदान’ में गोबर के चरित्र का कान्तिकारी विकास कर सकते थे । किन्तु गोबर की सामाजिक चेतना महाजनी सभ्यता का शिकार बन जाती है और उसका कान्तिकारी विकास रुक जाता है । संभवतः प्रेमचन्द ने महाजनी सभ्यता की विकृति का चित्रण करने में ही गोबर के चरित्र की यथार्थता समझी हो, क्योंकि ‘गोदान’ किमान के आर्थिक शोषण का यथार्थ चित्र है, जो मिटती हुई ज़मींदारी सभ्यता के स्थान पर अपने पैर जमाने वाली महाजनी सभ्यता के छोटे-बड़े प्रतीकों द्वारा खींचा गया है । ‘गोदान’ में हासोमुखी ज़मींदारी सभ्यता के प्रतीक हैं रायसाहब, जो स्वयं बड़े महाजनों के कर्जदार हैं । किसान यदि गाँव के छोटे महाजनों का शिकार है, तो ज़मींदार बँको और बड़े महाजनों का, इसलिए पूँजीवादी व्यवस्था का विरोध शब्दों में, वह भी साधारण आदमी की तरह करता है । रायसाहब, मेहता से कहते हैं—“किसी को भी दूसरों के भ्रम पर मोटे होने का अधिकार नहीं है । उपजीवी होना घोर लज्जा की बात है । समाज की ऐसी व्यवस्था, जिसमें कुछ लोग मौब करें और अधिक लोग पिसें और खपें, कभी सुखद नहीं हो सकती ।” हमें अपने ऊपर विश्वास नहीं रहा, न पुत्रवार्थ ही रह गया ।”

इस कथन से स्पष्ट है कि जब ज़मींदार कर्ज के बोझ से दबता है तो वह भी पूँजीवाद को कोसता है और दूसरी ओर गाँवों में किसानों का स्वयं उपजीवी बनकर रहता है । वह किसान के सामने अपने को उसके समान ही दुखी और परेशान बताता है ताकि किसान अपने प्रति किये

गए अत्याचार को जर्मीदार की मजबूरी सम्भरकर उसके प्रति सहानुभूति रखे। राय साहब होरी से कहते हैं—“दुनिया समझती है, हम बड़े सुखी हैं। हमारे पास इलाके, महल, सवारियाँ, नौकर-चाकर, कर्ज, वेश्याएँ क्या नहीं हैं; लेकिन जिसकी आत्मा में बल नहीं, अमिमान नहीं, वह और चाहे कुछ हो आदमी नहीं है।” जो भोग-विलास के नशे में, अपने को भूल गया हो, जो हुक्काम के तलवे चाटता हो और अपने अधीनों का खून चूसता हो, उसे मैं सुखी नहीं कहता। “लक्षण कर रहे हैं कि बहुत जल्द हमारे वर्ग की हस्ती मिट जाने वाली है।”

एक ओर तो यह वर्ग अपने मरणांशु जीवन को देखकर दुखी होता है और दूसरी ओर इस स्थिति में भी वह अपने शोषणकारी चक्र की गति को नहीं रोकना चाहता है। राय साहब होरी के सामने यह कह ही रहे थे कि उन्हें पता चलता है कि बेगारों ने काम करने से इन्कार कर दिया है। यह सुनते ही ‘राय साहब के माथे पर बल पड़ गए। ओखें निकाल कर बोले—‘चलो मैं इन दुष्टों को ठीक करता हूँ।’ कथन और कृत्य में कितना अन्तर है; मिटता हुआ वर्ग भी अपनी अस्तित्व रक्षा के लिए क्या नहीं करता? प्रेमचन्द ने इस प्रकार मिटनेवाले जर्मीदार वर्ग का कितना यथार्थ चित्रण किया है!

प्रेमचन्द ने जर्मीदारों के अत्याचारों का चित्रण अपने पिछले उपन्यासों और कहानियों में काफी किया है ‘प्रेमाक्रम’ में इसी वर्ग के शोषणकारी चक्र की तस्वीर खीनी गई है किन्तु ‘गोदान’ में गाँव से लेकर शहर तक फैले हुए छोट-बड़े पूँजीपतियों और उनके एजेंटों का यथार्थ चित्रण है। भारतीय जीवन में पूँजीवाद के प्रवेश को उन्होंने महाजनी सभ्यता की संज्ञा दी थी। प्रेमचन्द की धारणा थी “इस सभ्यता ने समाज को दो अंगों में बाँट दिया है, जिनमें एक हड़पने वाला है, दूसरा हड़पा जाने वाला। इस महाजनी सभ्यता का अन्त हुआ है केवल रूस देश में और जो समाज-व्यवस्था उस देश के लिए हितकर हुई है, वह हिन्दुस्तान के लिए भी हो सकती है।” फिर भी प्रेमचन्द ने इस व्यवस्था का नारेबाजी के साथ कभी प्रचार नहीं किया, यद्यपि वह साहित्य को ‘प्रोपेगण्डा’ मानने से हिचकते नहीं थे। वर्ग-भेद, मिटते बने नये-पुराने वर्गों के रूप, शोषण के अनेक धार्मिक, जातीय और सामाजिक प्रकार—सब बातें उनकी प्रत्यक्ष अनुभूति बनकर साहित्य में अभिव्यक्त हुई थीं, वह जनता के लिए जनता से सीखकर जनता के साहित्य की सृष्टि करते थे।

गाँवों में फैले हुए ‘महाजनी सभ्यता’ के विभिन्न रूपों के मित्र भी जन-जीवन की व्यापक अनुभूति के फल हैं। होरी कहता है—“जर्मीदार तो एक ही है; मगर महाजन तीन-तीन हैं, सहुआइन अलग, मंगरू अलग और दातादीन पण्डित अलग।” भोंगुरीसिंह शहर के बड़े महाजन का गाँव में छोटा एजेंट है। होरी इन महाजनों के कर्ज से जीवन-भर नहीं उबर पाता है। मूलधन का सद्-व्याज द्रौपदी के चौर की तरह बढ़ता जाता है और इस चक्की में पिलते-पिलते आखिर उसका अन्त हो जाता है। धनिया सुतली बेचकर जो बीस आने पैसे लाईं ये बे भी होरी के मरते समय उसने गोदान में दे दिए। दातादीन से वह कहती है—“महाराज, घर में न गाय है, न बछिया, न पैसा। यही पैसे हैं, यही इनका गोदान है।” यहीं उपन्यास भी कदण वातावरण में समाप्त हो जाता है। गोदान के बीस आने भी महाजन ब्राह्मण को ही मिलते हैं। जीवन-भर जो महाजन खून चूसता रहा, वही अन्त समय में भी पुरोहित बनकर दक्षिणा वसूल करता है। किसान के जीवन-रक्त को चूसने वाली इन सामाजिक चोरी का अभिशाप मानों

किसान की अर्न्तव्यथा की कथन-चौलकार बनकर इस उपन्यास में फूट पड़ा है।

‘गोदान’ की आधिकारिक कहानी के साथ-साथ एक प्रासंगिक कहानी भी चलती है। वह है देहात के साथ शहर की कहानी। मालती और मेहता की कहानी। यह प्रासंगिक-कथा मुख्य-कथा से अलग दिखाई पड़ती है, और लगता है कि यदि होरी के ग्राम-जीवन की कथा-वस्तु तक ही सीमित होता तो यह उपन्यास शिल्प की दृष्टि से अपने में पूर्ण हो सकता था। किन्तु प्रेमचन्द के ‘गोदान’ के पहले के उपन्यासों में भी कथा-वस्तु का क्रम इसी प्रकार है। ‘प्रेमाश्रम’ और ‘रंग-भूमि’ में दो कथाएँ एक साथ चलती हैं। केवल शिल्पदृष्टि आलोचक भले ही इस कथा का सुगठन न मानें किन्तु इस प्रकार की कथाएँ एक-दूसरे की पूरक हैं और दोनों ही मिलकर उपन्यास के व्यापक चित्र को पूर्ण बनाती हैं। वर्गभेद और वर्ग-विरोध एवं शोषण के रूप ही दो कथाओं का रूप धारण कर लेते हैं। एक ओर किसान है, दूसरी ओर जमींदार, दोनों वर्गों के दो क्षेत्र हैं और दोनों के सम्बन्ध भी। जब तक चित्र के दोनों पहलू सामने न रखे जायें जीवन की व्यापक अभिव्यक्ति उसकी वास्तविकता और यथार्थ समस्याओं को उभारकर सामने नहीं रख सकती। ‘गोदान’ में भी प्रेमचन्द ने इसी वर्ग-विरोध के विविध सम्बन्धों को स्पष्ट करने के लिए दो कथाओं को एक में बुँधने का प्रयत्न किया है। बुँधने में या कथा-सन्धि में भले ही विशेष शिल्प-चातुर्य न हो किन्तु दोनों कथाओं के पात्र एक-दूसरे की पृष्ठभूमि में कन्द्रास्ट के साथ उभरकर सामने आते हैं।

प्रेमचन्द चमत्कारवादी नहीं थे कि उपन्यास के शिल्प-कौशल के चक्कर में जीवन-वस्तु की यथार्थता की विराट् अनुभूति को ही कुण्ठित करके नये-नये प्रयोग करते। उनका शिल्पवस्तु को बहाने करने वाला साधन था, साध्य नहीं। इसलिए उनकी रचनाओं में कलात्मक चमत्कार खोजनेवालों को निराशा होगी। प्रेमचन्द ने एक पत्र में लिखा भी था—

“कथा को बीच में शुरू करना, या इस प्रकार शुरू करना कि जिसमें ड्रामा का चमत्कार पैदा हो जाय, मेरे लिए मुश्किल है।”

वह जीवन के इतने समीप थे कि अपनी कला और जीवन में उन्होंने तादात्म्य स्थापित कर लिया था। इसीलिए उनका कहानी कहने का ढंग बड़ा स्वाभाविक था। उनका शिल्प सरल और सुवोध शिल्प है। ‘गोदान’ में ही चरित्र शब्दचित्रों, वार्तालापों द्वारा स्वाभाविक परिस्थितियों की पृष्ठभूमि में उभरते हैं। वार्तालाप में वह ऐसी भाषा का प्रयोग करते हैं जिनमें लगता है कि यह जीवन की वाणी है। ‘गोदान’ का गद्य प्रेमचन्द की हिन्दी को अभूतपूर्व और ऐतिहासिक देन है। देहात के वातावरण का चित्रण करने में उनके शब्द ही सजीव हो उठते हैं। ‘गोदान’ के अवध के गाँव और तालझुकेदार और किसानों का चित्रण है इसलिए भाषा में मुहावरों के सहज-प्रयोग और खानगी के अतिरिक्त अवधी का पुट वातावरण को सजीव बना देता है। जन-जीवन से सम्पर्क रखने वाली ऐसी साहित्यिक भाषा का प्रयोग हिन्दी के दूसरे उपन्यासकारों ने नहीं किया, उनकी भाषाओं में गद्य-कौशल और कृत्रिमता है। डा० श्रीरेन्द्र वर्मा ने प्रेमचन्द के गद्य के विषय में लिखा है—

“शैलीकार की दृष्टि से प्रेमचन्दजी का स्थान हिन्दी-साहित्य में असाधारण है। सरल, सुवोध, मुहावरेंदार, सजीव गद्य-शैली का अभ्यास उर्दू लेखक के रूप में वह पहले ही कर चुके थे। अपने इस अभ्यास को वह अपने साथ ही हिन्दी के क्षेत्र में लेते आए। हिन्दी-शैली

की सबसे बड़ी त्रुटि यह है कि वह प्रायः उकीली और छरदरी है। अभी वह काफी मंच नहीं पाई है। मुहावरों से तो लोगों को जैसे चिढ़-सी है। बोलचाल की भाषा को भी यथासम्भव बचाने का उद्योग किया जाता है। '.....' इन बाधाओं के रहने पर भी प्रेमचन्दजी ने अपना रास्ता निकाला और दूसरों को उसपर चलने के लिए आमन्त्रित किया।”

विद्वान् मौलाना शिबली की राय में भी प्रेमचन्द के मुकाबले का सुन्दर और संवरा हुआ गद्य लिखने वाला सात करोड़ मुसलमानों में भी दूसरा नहीं था। ‘गोदान’ की भाषा उनकी रचनाओं में सबसे अलग विशेषता रखती है और वह यह कि उपन्यास में जिस सामाजिक जीवन के महासागर को तरंगायित दिखाया गया है, गर्बन और स्वर भी उसी जीवन का है, उधार लिया हुआ नहीं।

‘गोदान’ प्रेमचन्द की एक कृति होते हुए भी बीसवीं शताब्दि के पूर्वार्ध के हिन्दी-साहित्य के विकास का अग्रदूत है।

‘गोदान’ हिन्दी पाठक को तिलस्म के मायाजाल से निकाल कर सामाजिक रस के स्तर तक खींच कर लाने की प्रेमचन्द की कला साधना का ऐतिहासिक प्रतीक है।

‘गोदान’ साहित्य को मनोरंजकता के रङ्गमहल से निकालकर जनता के जीवन के बीच में प्रतिष्ठित करने की कहानी है।

‘गोदान’ भारतीय संस्कृति और लोक-परम्परा को साथ लेकर चलने वाले भारतीय कृषक वर्ग के संघर्षरत जीवन की तपस्या का यथार्थचित्र है और है संस्कृति-विरोधी शोषक वर्गों की महाजनी सभ्यता के काले कारनामों का इतिहास।

हमारे जीवन-संघर्ष को अपूर्णता ही ‘गोदान’ की अपूर्णता है और हमारे वर्ग-जीवन की पूर्णता ही ‘गोदान’ की पूर्णता है।

‘गोदान’ में अपने युग का प्रतिबिम्ब भी है और आने वाले युग की प्रसव व्यथा भी।

‘गोदान’ उपन्यास की शैली में भारतीय जीवन का महाकाव्य है।



बृहत् हिन्दी कोश

(शब्दसंख्या १२५५१८)

हिन्दीका सर्वोपयोगी नवीनतम कोश

आठ वर्षोंमें तैयार हुआ है

जिसमें

सर्वाधिक शब्द, अर्थ, मुहावरे आदि दिये गये हैं

ज्ञानमण्डल लिमिटेड

कबीरचौरा, बनारस—१

हिन्दी में शिष्ट साहित्य
का प्रचार करने वाली
विख्यात मासिक पत्रिका
न या समाज

सम्पादक—मोहनसिंह सेंगर

वार्षिक मूल्य ८)
एक प्रति का ॥१)

हर मास प्रतिष्ठित साहित्यिकों के
निबन्धों के अतिरिक्त पत्रिका में निम्न
स्तम्भ स्थायी रूप से प्रकाशित होते हैं :

अपना-अपना दृष्टिकोण

नया साहित्य

चयनिका

यह समाज है

देश-विदेश

हमारा दृष्टिकोण

आज ही पाहक बनिए

‘नया समाज’ कार्यालय

३३, नेताजी सुभाष रोड, कलकत्ता १

बिहार हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन
और

बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्
का

त्रैमासिक मुखपत्र

सा हि त्य

सम्पादक : { शिवपूजन सहाय
नलिन विलोचन शर्मा

पाहक बनने के लिए प्रबन्ध विभाग को
लिखिए

बिहार हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन

कदमकुआं, पटना ३

‘आलोचना’

के पिछले अंक

‘आलोचना’ के पिछले अंकों के आर्डर हमारे पास नियमित रूप से आ रहे हैं। वर्ष १ का पहला अंक समाप्त हो चुका है; दूसरा समाप्तप्राय है, शीघ्र आर्डर देने वालों को ही मिल सकेगा। तीसरे और चौथे अंकों की थोड़ी प्रतियाँ स्टॉक में हैं। जो पुस्तकालय व पुस्तक-विक्रेता इन अंकों को खरीदना चाहें, हमें लिखें। इन अंकों का मूल्य वही है, ३) प्रति अंक। लिखने से प्रत्येक अंक की विषय-सूची भी मिल सकती है।

‘आलोचना’ प्रबन्ध विभाग

राजकमल प्रकाशन, १ फ़ैज बाजार, दिल्ली

राजपाल ऐण्ड सन्ज

प्रकाशक व पुस्तक विक्रेता

कस्मीरी गेट, दिल्ली

के

नवीनतम प्रकाशन

हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास	—	देवीचरण रस्तौगी	६)
हिन्दी साहित्य का परिचय	—	आ० चतुरसेन शास्त्री	१)
हिन्दी छन्द प्रकाश	—	रघुनन्दन शास्त्री	४)
कॉटे (साहित्यिक निबन्ध)	—	कृष्णचन्द्र	१)
साहित्य-विचार	—	स० गोविन्दराम	२॥)
जीवन और संघर्ष (नाटक)	—	स० उदयशंकर भट्ट	३)
विकट पथ के राही (साहस की कहानियाँ)	—	बाबूकृष्ण	२॥)
प्रवचना (उपन्यास)	—	शुरुदत्त	५)
चाँद के धब्बे (उपन्यास)	—	शिवसागर मिश्र	३)
चोली-दामन (उपन्यास)	—	कर्तारसिंह दुग्गल	३॥)

‘राष्ट्रभारती’

संपादक

मोहनलाल भट्ट : हृषीकेश शर्मा

वार्षिक चन्दा मनीआर्डर से ६ रु०; अर्धवार्षिक मूल्य ३ रु० ८ आने; नमूने की प्रति १० आने यह भारतीय साहित्य का प्रतिनिधित्व करने वाली एक ऊँचे दर्जे की सुन्दर साहित्यिक और सांस्कृतिक मासिक पत्रिका है। प्रतिमास पहली तारीख को प्रकाशित होती है।

‘राष्ट्रभारती’ भारतवर्ष के उत्तर-दक्षिण के और पूर्व-पश्चिम के आपस के साहित्यिक और सांस्कृतिक आदान-प्रदान का अज्झा माध्यम है।

(१) इस पत्रिका को राष्ट्रभाषा हिन्दी के तथा लगभग सभी भारतीय साहित्य और संस्कृति को बल व प्रेरणा पहुँचाने वाले प्रान्तीय भाषाओं के श्रेष्ठ विद्वान साहित्यकारों का सहयोग प्राप्त है। (२) इसमें देशी-विदेशी विद्वानों के भी ज्ञानपोषक और विविध मनोरंजक लेख रहते हैं। (३) प्रमुख कवियों की कविताएँ और कहानीकारों की श्रेष्ठ कहानियाँ। (४) ‘एकांकी’ नाटक, रेखाचित्र और शब्द-चित्र। बंगला, मराठी, गुजराती, असमिया, उड़िया, पंजाबी, कस्मीरी, राजस्थानी, उर्दू, तमिल, तेलुगु, कन्नड, मलयालम आदि-आदि भारतीय भाषाओं का रसास्वाद्य कराने वाले सुन्दर हिन्दी अनुवाद भी इसमें रहते हैं।

हिन्दी-प्रेमी मात्र से हमारा अनुरोध है कि आप ‘राष्ट्रभारती’ को अपनाइये और राष्ट्रभाषा के प्रचार में हमें श्रीप्रातिशीघ्र सक्रिय सहयोग दीजिए।

आशा है ‘राष्ट्रभारती’ के प्रचार में हिन्दी-प्रेमी सज्जन अवश्य हमारा हाथ बटा-येंगे। वार्षिक चन्दा भेजकर आज ही ग्राहक बन जाइए।

पता:—‘राष्ट्रभारती’ C/o राष्ट्रभाषा प्रचार-समिति, पो० हिन्दीनगर बार्वा (म० प्र०)

ज्ञानोदय (मासिक)

श्री राहुज सांस्कृत्यापन—

“‘ज्ञानोदय’ जैसे मासिक पत्र की बड़ी आवश्यकता है। उसके भ्रमण संस्कृति-सम्बन्धी तथा दूसरे भी लेख बड़े रोचक और शानवद्क होते हैं।”

प्रो० रामचरण महेन्द्र एम० ए०—

“‘ज्ञानोदय’ उच्च कोटि का सांस्कृतिक आध्यात्मिक पत्र है। इसका स्तर बहुत ऊँचा है। ... आत्मनिर्माण-सम्बन्धी सरल भाषा में लिखी हुई सामग्री और होनी चाहिए।”

प्रो० अनूप शर्मा एम० ए०, एल० टी०—

“नैतिक स्तर पर समाज-संगठन ‘ज्ञानोदय’ का मुख्य उद्देश्य प्रतीत होता है। इस कार्य में पत्र को पर्याप्त सफलता प्राप्त हुई है। पत्र में साम्प्रदायिक कटुता तथा धार्मिक संकोच का अभाव है, जो इसकी सद्यता तथा स्वस्थता प्रदान करता रहेगा।”

पण्डित नाथूराम प्रेमी—

“‘ज्ञानोदय’ में बराबर पड़ता हूँ। अब वह अधिकाधिक सार्वजनिक होता जा रहा है। मिश्रजी के लेख और नोट्स बड़े मार्के के होते हैं।”

डॉ० ब्रजमोहन गुप्त एम० ए०, डी० फिल०—

“‘ज्ञानोदय’ बड़ी सुवचिपूर्ण, शानवद्क और जीवनप्रद सामग्री देता है। उसकी अधिकांश रचनाएँ गहरी होने के साथ ही बड़ी रोचक भी होती हैं। किसी भी जागरूक तथा जिज्ञासु परिवार के लिए यह पत्र बड़ा उपयोगी है।”

पृष्ठ-संख्या ८०

वार्षिक मूल्य ६)

‘ज्ञानोदय’

भारतीय ज्ञानपीठ

दुर्गाकुण्ड रोड, बनारस ५

“कल्पना”

जिसमें प्रतिभास उष्णकोटि के साहित्यिकों व कलाकारों की रचनाएँ प्रकाशित होती हैं प्रत्येक अंक में एक रंगीन चित्र

स्थायी स्तम्भः

कला प्रसंग

—विनोद बिहारी मुकुर्जी

सांस्कृतिक टिप्पणियाँ

—दिनकर कौशिक

साहित्य चारा

—इस स्तम्भ के अन्तर्गत पाठकों, लेखकों आदि द्वारा उठाये गए साहित्यिक प्रश्न आदि हैं पुस्तक समालोचना

कल्पना अपनी निर्भीक समीक्षा के लिए प्रसिद्ध है।

वार्षिक मूल्य १२), एक प्रति का १)

८३१, बेगम बाजार, हैदराबाद

महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा प्रचार-समिति, पूना के तत्वावधान में

अभिनव मासिक पत्रिका

“जय भारती”

सम्पादक—पं० मु० डोंगरे

साहित्य; परम्परा; संस्कृति विषयक लेख; शंका-समाधान; साहित्य-परिचय; मधु-चयन; हिन्दी-जगत्; कहीं पर-कौन क्या पड़े।

राष्ट्रभाषा प्रचार-समिति की प्रारंभिक से लेकर राष्ट्रभाषा रत्न परीक्षाओं तक परीक्षोपयोगी-सामग्री एवं समयोचित रचनाओं तथा विरोधताओं से भरपूर परिचम भारत को एक नाबिन्ध्यपूर्ण पत्रिका।

वार्षिक मूल्य ३)। राष्ट्रभाषा परीक्षार्थियों से २)। वरधा समिति के प्रमाणित प्रचारकों से १)।

की० पी० का निबन्ध नहीं है। शीघ्र मँगायें।

“जयभारती” कार्यालय,

महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा-प्रचार समिति,

८६६ सदाशिवपेठ, पो० बा० नं० २५८ पुणे २

राजकमल के तीन यन्त्रस्थ प्रकाशन

हिन्दी गद्य की प्रवृत्तियाँ

२)

आलोचना पुस्तकमाला : १

लेखक—नलिनविलोचन शर्मा, प्रभाकर

माचवे, ठाकुरप्रसाद सिंह,
बन्चनसिंह, विजयशंकर मल्ल,
आ० नन्ददुलारे नाचपेयी

हिन्दी के गौरव ग्रन्थ

२)

आलोचना पुस्तकमाला : २

लेखक—डा० विपिनविहारी त्रिवेदी,

डा० सत्येन्द्र, डा० रांगेय राघव,
विश्वम्भर मानव, गजानन माधव
मुक्तिबोध, गोपालकृष्ण कौल

हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ

२)

आलोचना पुस्तकमाला : ३

लेखक—प्रभाकर माचवे, नेमिचन्द्र जैन,

गिरिबाकुमार माथुर, विजय
चौहान, नामवरसिंह, जगदीश गुप्त

ये तीनों प्रकाशन 'आलोचना' में प्रकाशित निबन्धों में से संकलित किये गए हैं। इनकी भूमिकाएँ ख्यातिप्राप्त आचार्यों से लिखवाई जा रही हैं और इस प्रकार रायल साइज में बढ़िया कागज पर छपी ये पुस्तकें हिन्दी के आलोचना साहित्य की समृद्धि में संवर्धन करेंगी। दिसम्बर के अन्त तक प्रकाशित हो जायँगी।

राजकमल के तीन आगामी प्रकाशन

भारतीय आर्य भाषा और हिन्दी—डा० सुनीति कुमार चाट्यर्षा

भाषा-विज्ञान के प्रकाण्ड, विरव-विख्यात पण्डित सुनीति बाबू का भारोपीय भाषाओं के सम्बन्ध में लोखपूर्ण और विवेचनात्मक ग्रन्थ। फरवरी १९५३ में प्रकाशित होने की आशा है।

मूल्य लगभग ७।।)

आलोचना : सिद्धान्त तथा इतिहास—डा० एस० पी० खत्री

पूर्वीय तथा पश्चात्य आलोचना-पद्धतियों और संसार-मात्र के साहित्य-जगत् में आलोचना के विकास व इतिहास के सम्बन्ध में पाण्डित्यपूर्ण, अद्वितीय पुस्तक। फरवरी १९५३ में प्रकाशित होने की आशा है।

मूल्य लगभग ११)

हिन्दू सभ्यता—डा० राधाकृष्ण मुकुर्जी

भारत के वयोवृद्ध इतिहासज्ञ डाक्टर मुकुर्जी की प्रसिद्ध पुस्तक "हिन्दू सिविलिजेशन" का डा० वासुदेवराय अग्रवाल द्वारा किया हुआ सरल हिन्दी में अनुवाद। भारत के प्राचीन इतिहास के विद्यार्थियों के लिए संग्रहणीय प्रकाशन। मई १९५३ में प्रकाशित होने की आशा है।

मूल्य लगभग १०)

अपने आर्डर अपने पुस्तक-विक्रेताओं के पास रजिस्टर करवा लीजिए।

इन नये प्रकाशनों ने

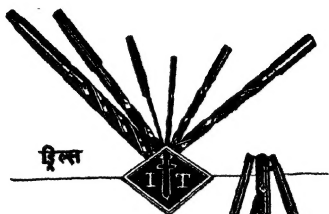
हिन्दी-साहित्य के इतिहास में अपना स्थान बना लिया है।

- प्रेमचन्द और उनका युग : डॉ० रामविलास शर्मा १)
डॉ० रामविलास शर्मा ने प्रेमचन्द-सम्बन्धी इस अध्ययन से हिन्दी जगत में आलोचना एक नया अध्याय आरम्भ किया है।
- पतवार : भगवतीप्रसाद वाजपेयी २)
ख्यातिप्राप्त उपन्यासकार भगवतीप्रसाद वाजपेयी का विचार-प्रधान, नवीनतम, स्वानुभूति और मनोमन्थन से परिपूर्ण उपन्यास।
- सूर-समीक्षा : डॉ० रामरत्न अटनागर १)
हिन्दी-वैष्णव-काव्य के शिरोमणि सूरदास की साधना, और साहित्य-समीक्षा के नये अर्थों की ओर इंगित करने वाला ग्रन्थ।
- समीक्षा के सिद्धान्त : डॉ० सत्येन्द्र १॥)
साहित्य के विभिन्न अंगों—काव्य, नाटक, कथा, जीवनी, निबन्ध और आलोचना—का शास्त्रीय एवं सैद्धान्तिक निरूपण।
- काव्य-कौमुदी : श्रीधरानन्द व्याकरणशास्त्रार्थ १॥)
काव्य-शास्त्र के सिद्धान्त और उनका नवीनतम हिन्दी-काव्य में अध्ययन। अलंकारों को स्पष्ट करने के लिए साहित्य के नये उदाहरण दिये गए हैं, जिनसे पुस्तक की सुवोधता बढ़ गई है।
- हिन्दी-गद्य-विकास और इतिहास : योगेन्द्रकुमार मल्लिक १॥)
हिन्दी-गद्य और उसकी विविध प्रणालियों का संक्षिप्त अध्ययन।
- साहस-सज्जीवनी : उद्यवीर शास्त्री २)
देश-विदेश के साहसी यात्रियों, वीर योद्धाओं, सैनिकों, तथा अन्वेषकों की प्राण-प्रेरक गाथाएँ।
- देश-भर का दुश्मन : अनुवादक : राजानाथ पांडेय २)
'इन्सन' के प्रसिद्ध एक अंग्रेजी नाटक का अनुवाद।
- इतिहास और कल्पना : सं० अविनाशकान्त शर्मा १)
हिन्दी के प्रतिनिधि एकांकीकारों के एकांकीयों का अनुपम संकलन।
- निबन्ध-प्रदीप : सं० सोमनाथ गुप्त २)
हिन्दी के प्रतिनिधि निबन्धकारों के निबन्धों का अनुपम संकलन।
- आधुनिक कहानियाँ : सं० डॉ० हरदेव वाहरी १॥)
हिन्दी के प्रतिनिधि कहानीकारों की कहानियों का अनुपम संकलन।

प्रकाशक व पुस्तक विक्रेता

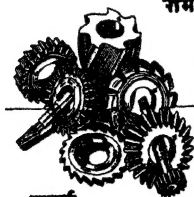
मेहरचन्द मुन्शीराम

नई सबक दिल्ली



ड्रिल्स

रीमर्स



कटर्स



इण्डियन टूल मैन्युफैक्चरर्स लिमिटेड

१०१, आर.ए. रोड।

बम्बई २२

राजकमल प्रकाशन के कुछ साहित्यिक प्रकाशन

डा० उदयनारायण तिवारी	:	हिन्दी भाषा तथा साहित्य २॥)
		सुबोध लेखनी से लिखा गया हिन्दी भाषा तथा साहित्य का नया इतिहास
शिवदानसिंह चौहान, विजय चौहान	:	हिन्दी गद्य-साहित्य २)
		कुशल आलोचकों द्वारा हिन्दी गद्य के विकास का आलोचना- त्मक इतिहास
गंगाप्रसाद पाण्डेय	:	निबन्धिनी ३॥)
		पाण्डित्यपूर्ण, समीक्षात्मक निबन्धों का संग्रह
डा० रघुबीरसिंह	:	शेष-स्मृतियाँ ४)
		आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के “हिन्दी साहित्य का इतिहास” में प्रशंसित लेखक के सम्राण निबन्धों का संग्रह
डा० इन्द्रनाथ मदान	:	प्रेमचन्द : एक विवेचना ३।)
		प्रेमचन्द के साहित्य का समीक्षा- त्मक सर्वेक्षण
सीताराम चतुर्वेदी	:	मुन्शीजी और उनकी प्रतिभा ३)
		गुजराती के महान उपन्यासकार कन्हैयालाल मुन्शी की कृतियों का हिन्दी में पहला अध्ययन
संकलन	:	सिद्धान्त और समीक्षा २॥)
		आलोचना विषयक सैद्धान्तिक व समीक्षात्मक लेखों का उपयोगी चयन
संकलन	:	गद्य-गौरव २॥)
संकलन	:	पद्य-प्रवाह २॥)
संकलन	:	कहानी : नई-पुरानी २)
संकलन	:	युगछाया २॥)
संकलन	:	विचार-वज्ररी २॥)
संकलन	:	राष्ट्रभाषा हिन्दी ३)

ये पुस्तकें भारत के सभी पुस्तक-विक्रेताओं से मिल सकती हैं।

हमारे महत्त्वपूर्णा प्रकाशन

आलोचना तथा निबन्ध

साहित्य, शिक्षा और संस्कृति : डा० राजेन्द्र

प्रसाद २)

विद्वान्त और अभ्ययन : गुलाबराय ६)

काव्य के रूप : गुलाबराय ४॥)

हिन्दी काव्य-विमर्श : गुलाबराय ३॥)

साहित्य-समीक्षा : गुलाबराय १॥)

महाकवि सुरदास : मन्दबुलारे बाजपेयी ४)

समीक्षायण : कन्हैयालाल सहज ३)

दृष्टिकोण : कन्हैयालाल सहज १॥)

वाद समीक्षा : कन्हैयालाल सहज ॥)

कला और सौन्दर्य : 'शिखीमुख' ३॥)

रोमांचिक साहित्य-शास्त्र : देवराज

उपाध्याय ३॥)

प्रगतिवाद की रूपरेखा : मन्मथनाथ गुप्त ७)

मैं इनसे मिला : (१) 'कमलेश' २॥)

मैं इनसे मिला : (२) 'कमलेश' ३॥)

कहानी और कहानीकार : जिज्ञासु ३)

हिन्दी के नाटककार : जयनाथ 'नखिल' ४)

आलोचक रामचन्द्र शुक्ल : गुलाबराय—

विजयेन्द्र स्नातक ६)

सुमित्रानन्दन पन्त : शचीरानी गुह्र ६)

महादेवी वर्मा : शचीरानी गुह्र ६)

प्रेमचन्द : जीवन और कृतित्व : 'रहबर' ६॥)

साहित्य-विवेचन : 'प्रेमचन्द्र' 'सुमन' योगेन्द्र

कुमार मखिजक ७)

हिन्दी-साहित्य और उसकी प्रगति : विजयेन्द्र

स्नातक—'प्रेमचन्द्र' 'सुमन' ३)

जीवन-स्मृतियाँ : 'प्रेमचन्द्र' 'सुमन' ३)

उद्भव-शतक-परिशीलन : अशोककुमारसिंह १॥)

भाषा-विज्ञान-दर्शन : कृष्णचन्द्र शर्मा, देवी-

शरण रस्तोगी १॥)

प्रबन्ध-सागर : यशदत्त शर्मा ४॥)

ग्राम-साहित्य : (१) रामनरेश त्रिपाठी ४)

ग्राम-साहित्य : (१) रामनरेश त्रिपाठी ६)

काव्य

रूपदर्शन : हरिकृष्ण 'प्रेमी' ६)

वन्दना के बोल : हरिकृष्ण 'प्रेमी' २॥)

बलिपथ के गीत : 'मिखिन्द' ३)

रावण महाकाव्य : हरदयालसिंह ४)

नाटक

बादलों के पार : हरिकृष्ण 'प्रेमी' ३)

मानव प्रताप : देवराज 'द्विनेश' २)

शान्तिदूत : देवदत्त 'अटल' १॥)

शक्ति पूजा : बी० मुखर्जी 'गुंजन' १॥)

सफर की साथिन : रामसरन शर्मा १॥)

एकांकी-समुच्चय : जयनाथ 'नखिल' ३)

पग-ध्वनि : आचार्य चतुरसेन शास्त्री १॥)

उपन्यास

विद्रूप : पृथ्वीनाथ शर्मा ३)

अपराजिता : आचार्य चतुरसेन शास्त्री २)

कहानी

जीवन के मोड़ : महावीर अधिकारी ३)

कारावास : यश बी० ए० २)

इतिहास तथा जीवनी

भारत का सांस्कृतिक इतिहास : हरिदत्त

वेदाङ्ककार ६)

भारत का चित्रमय इतिहास : महावीर

अधिकारी ६)

भारतीय प्रशासन : मन्वाज-दीक्षित ६)

समा शास्त्र : न० बि० गार्गिज ६)

अगले पाँच साल : जी० एस० पणिक ४)

सचिव संविधान : इन्द्र एम० ए० १॥)

अगला कदम : हरिकृष्ण मेहता १॥)

हमारे कर्मयोगी राष्ट्रपति : इन्द्र

विद्यावाचस्पति ४)

आत्माराम एण्ड सन्ज, कार्मसीरी गेट, दिल्ली ६

आलोचना

के

अगले अंश में.

बोर सेवा मन्दिर

पुस्तकालय

काल न० (04) 22 (48) कालिका हंसकुमार तिवारी
लेखक चौहान, स्विदानीसिंह कालिका श्रीशचन्द्र माथुर
शीर्षक आलोचना 3972 अरतन भटनागर
क्रम संख्या 3972 अभिवाज
सत्यार्थी
द्विवेदी
न शर्मा
श. गुप्त
चौहान
र. माथुर
देवराज
बाहरी
स्वामी
ज्यायन
त्रिपाठी

होल